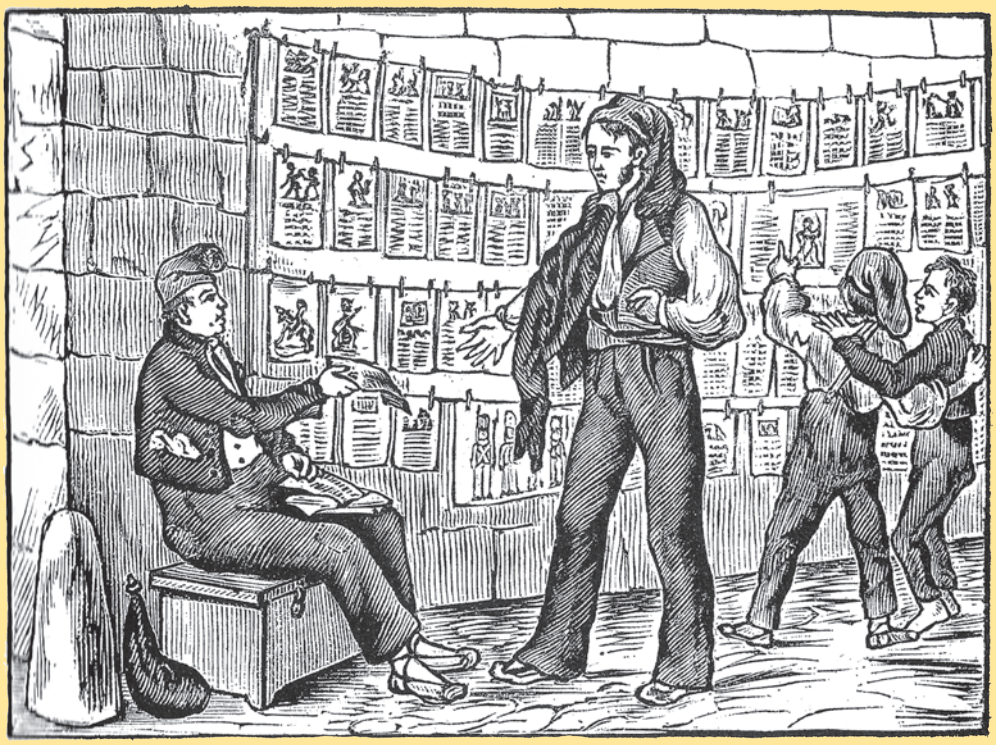
ANTONIO CASTILLO GÓMEZ | VERÓNICA SIERRA BLAS (DIRS.)
MARÍA DE LA HOZ BERMEJO MARTÍNEZ (ED.)

# «SCRIPTA IN ITINERE»

## Discursos, prácticas y apropiaciones del escrito en el espacio público (siglos XVI-XXI)



# «SCRIPTA IN ITINERE»

# «SCRIPTA IN ITINERE»

## Discursos, prácticas y apropiaciones del escrito en el espacio público (siglos XVI-XXI)

Antonio Castillo Gómez
Verónica Sierra Blas
*(dirs.)*

María de la Hoz Bermejo Martínez
*(ed.)*

EDICIONES TREA

La publicación de este libro se inserta en el cuadro de las investigaciones y actividades promovidas y desarrolladas dentro de los proyectos *«Scripta in itinere». Discursos, formas y apropiaciones de la cultura escrita en espacios públicos desde la primera Edad Moderna a nuestros días* (HAR2014-51883-P); *«Vox populi». Espacios, prácticas y estrategias de visibilidad de las escrituras del margen en las Épocas Moderna y Contemporánea* (PID2019-107881GBI00/AEI/10.13039/501100011033); y *Subgrafias: artefactos, memorias y gestos subalternos en la Historia social de la cultura escrita (siglos XVI-XXI)* (PID2024-158235NB-I00), financiados por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, y la Agencia Estatal de Investigación del Gobierno de España.

© los autores de los textos, 2025

Motivo de cubierta: *Vendedor de romances junto al convento de San Agustín en Barcelona*.
Grabado anónimo, *ca.* 1850.

© de esta edición:

Ediciones Trea, S. L.
C/ Gran Capitán, 52
33213 Gijón · Asturias · España
Tfno. 985 303 801 · Fax 985 303 712
trea@trea.es
www.trea.es

Producción: Patricia Laxague Jordán
Maquetación: Alberto R. Torices

Depósito legal: AS 00333-2025
ISBN: 979-13-87790-11-0

Impreso en España – Printed in Spain

# Índice

Letras en acción. Genealogía, métodos y propuestas de estudio ..... 11
Antonio Castillo Gómez | Verónica Sierra Blas

I. IDEOLOGÍA, REPRESENTACIÓN Y MEMORIA

**1.** *Sicut lilium inter spinas*. Circulación de dogmas en la Valencia del Quinientos ..... 35
Julio Macián Ferrandis

**2.** Escribir la muerte: la epigrafía funeraria femenina de los siglos xvi y xvii en Alcalá de Henares ..... 51
Marina Aguilar Salinas

**3.** Del monumento efímero al impreso duradero: relaciones de los arcos triunfales dedicados a Francisco Fernández de la Cueva, virrey de la Nueva España, en su entrada a la ciudad de México (1653) ..... 73
Adriana Beltrán del Río Sousa

**4.** Usos e funcionalidades da cultura escrita em festas de beatificação, de canonização e de translação de relíquias em cidades portuguesas (seculo xvii) ..... 83
Paula Almeida Mendes

**5.** «Este edificio fue construido por»: el papel de las placas en las escuelas asturianas en Época Contemporánea ..... 97
Laura Martínez Martín

**6.** Escribir en el mármol. Las inscripciones monumentales de la Primera Guerra Mundial en Italia ..... 123
Graziano Mamone

**7.** El nomenclátor urbano: lugar de memoria y cultura política ..... 139
Jordi Henales Salamanca

**8.** Un avance hacia la visibilización pública de las mujeres: el callejero de Guadalajara ..... 161
María de la Hoz Bermejo Martínez

**9.** Paisaje lingüístico-escrito conmemorativo (o escritura expuesta) en Córdoba. Una lectura desde la Filología y la Historia del Arte..... 181
Clara Eugenia Peragón López | Alfredo Ureña Uceda

## II. VOCES REBELDES, LETRAS DISIDENTES

**10.** Imágenes y textos de la disidencia: el arte del contrapoder en los siglos xvi y xvii y su exposición pública..... 207
Cristina Fontcuberta i Famadas

**11.** Información y agitación: edictos, avisos y pasquines en las paredes de la Zaragoza de los Sitios (1808-1809)..... 229
Mónica Garcés Palacios

**12.** Escritura y oralidad en el disenso político femenino: la experiencia del Sexenio Democrático (1868-1874)..... 237
Gloria Espigado Tocino

**13.** De la señalización a la libertad: las escrituras expuestas en los campos de internamiento del exilio español ..... 257
Guadalupe Adámez Castro

**14.** Les affiches de l'Atelier de l'École Beaux-Arts de Paris. Histoire d'exposition (1968-2018)..... 283
Philippe Artières

**15.** «A las mujeres universitarias». El Movimiento Democrático de Mujeres en la conquista del espacio universitario ..... 297
Claudia Corral Viejo

## III. PALABRAS DE ORDEN, MENSAJES AUTORIZADOS

**16.** Del altar a la inmundicia. Los edictos de la Inquisición española y la problemática en torno a su publicación..... 315
Bárbara Santiago Medina

**17.** Leyes expuestas, leyes pregonadas. Los lugares de comunicación institucional en el Ducado de Milán en el siglo XVI ..... 337
Marco Francalanci

**18.** Bandi, editti e provvedimenti del vescovo e della Repubblica di Lucca tra XVI e XVII secolo ..... 351
Davide Martini

**19.** Genova nel Seicento. La comunicazione del potere con i cittadini e il tessuto delle relazioni sociali ricostruiti attraverso i materiali tipografici effimeri delle tipografie locali: considerazioni preliminari sugli avvisi a stampa ..... 373
Monica Galletti

**20.** «Por las calles y plazas acostumbradas»: itinerarios de publicaciones de gobierno (Santander, XVI-XVIII) ..... 393
Virginia M.ª Cuñat Ciscar | Francisco Saulo Rodríguez Lajusticia

**21.** El uso funcional del papel impreso: la verdadera revolución de la imprenta ..... 415
Xevi Camprubí

**22.** El cartel editorial en España en el siglo XIX: efímeros en escaparates, puertas y muros ..... 439
Pedro Rueda Ramírez | Mònica Baró

**23.** «La limpieza es la salud». La enseñanza de la Higiene en los carteles escolares de la España de principios del siglo XX ..... 459
Elena Fernández Gómez

**24.** La Alemania Nazi y el uso de la propaganda negra en España durante la Segunda Guerra Mundial ..... 483
Mercedes Peñalba-Sotorrío

IV. TEXTOS, MEDIADORES Y MIGRACIONES

**25.** In stampa e in scena. Le molte forme del consumo di testi nell'Italia moderna .... 505
Marina Roggero

**26.** El tránsito del antiguo al nuevo régimen del impreso: ¿un nuevo paisaje para el escrito en el espacio público? (España, siglos XVIII-XX) ..... 525
Jean-François Botrel

**27.** O cinema e a comunicação no espaço público. Um estudo de caso: «Rio 40 Graus» (1955, Nelson Pereira dos Santos) ..... 545
Alcides Freire Ramos

**28.** O circuito teatral da cidade de São Paulo e o lugar do SESC-SP na produção e circulação de espetáculos teatrais ..... 555
Rosangela Patriota Ramos

**29.** El bibliobús: ampliando espacios de lectura ..... 573
Maite Comalat Navarra

**30.** Poesie alla deriva. Il Movimento per l'Emancipazione della Poesia: un caso di letteratura esposta ..... 587
Fabio Contu

**31.** Oralidad y permanencia en las redes sociales. Twitter y el espacio identitario compartido en la conversación abierta de internet ..... 609
Daniel Escandell Montiel

V. EMOCIONES Y CULTURA ESCRITA

**32.** Grafitis y comunidades emocionales (siglos xvi-xviii) ..... 627
Véronique Plesch

**33.** Lecturas antropológicas de los paisajes escritos populares de tipo religioso en el medio rural a partir del ejemplo de Cardeñosa (Ávila) ..... 641
Pedro Javier Cruz Sánchez

**34.** Las negras alas de la muerte: duelo y escritura en las Cortes ..... 661
Virginia Ramírez Martín

**35.** Trovadores comprometidos durante el tardofranquismo y la transición española: la ocupación simbólica del espacio ..... 681
Alberto Carrillo-Linares

**36.** Cultura escrita y religiosidad popular: las peticiones al «Santet de Poblenou» ..... 703
Érika Fernández Macías

**37.** La cultura de la muerte entre los judíos ortodoxos: los anuncios mortuorios en la Jerusalén actual ..... 729
Rivka Jana Greenblat

**Autores/as** ..... 755

# Letras en acción.
# Genealogía, métodos y propuestas de estudio

Antonio Castillo Gómez | Verónica Sierra Blas

*Universidad de Alcalá; LEA-SIECE*

I

«*In itinere*: locución latina, en el camino, en movimiento».[1]

Puede decirse que esta circunstancia —itinerar, moverse, circular— es la condición de posibilidad que ensambla los textos, eventos de escritura y situaciones de comunicación estudiados en el conjunto de trabajos que ahorma este recorrido por diferentes discursos, prácticas y apropiaciones del escrito en el espacio público desde la temprana Edad Moderna hasta nuestro tiempo.[2] La larga duración, seña de identidad de nuestro Grupo de investigación LEA-SIECE de la Universidad de Alcalá y de nuestras líneas de trabajo,[3] se fundamenta en la necesidad de rastrear las continuidades y rupturas que se producen en el devenir de la cultura escrita, frecuentemente perturbadas cuando se impone la periodización convencional que rige aún en nuestros días en los estudios del pasado.

Pese a que la escritura ha estado presente en el espacio público desde su origen, al término del Mundo Antiguo se produjo un claro retroceso motivado por la disminución del alfabetismo y por el monopolio eclesiástico de la producción escrita

[1] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española,* 23ª ed., versión 23.8 en línea: <https://dle.rae.es> (04/02/2026).

[2] Acerca de los conceptos que afloran en el subtítulo de este libro es obligado remitir a CHARTIER, Roger: *Entre poder y placer. Cultura escrita y literatura en la Edad Moderna*, Madrid: Cátedra, 2000. Más sucintamente, CASTILLO GÓMEZ, Antonio: «La corte de Cadmo. Apuntes para una Historia social de la Cultura Escrita», *Revista de Historiografía*, II/3, 2005, pp. 22-24.

[3] Sobre el Grupo de investigación «Lectura, Escritura, Alfabetización» (LEA) y su Seminario Interdisciplinar de Estudios sobre Cultura Escrita (SIECE) de la Universidad de Alcalá véanse sus sitios <https://culturaescrita.org> y <https://www.uah.es/es/investigacion/unidades-de-investigacion/grupos-de-investigacion/Lectura-Escritura-Alfabetizacion-Research-Group-Reading-Writing-Literacy/> (04/02/2026).

durante la alta Edad Media occidental. Esta realidad empezó a revertirse a partir de los siglos XI y XIII, debido, en palabras de Armando Petrucci, al «redescubrimiento de la función civil y política del espacio urbano abierto».[4]

Con estos antecedentes y la visibilidad que ciertas escrituras de dimensión pública adquirieron en los tiempos bajomedievales,[5] fue a partir del Renacimiento cuando esa transformación se hizo más palmaria al hilo de la importancia que la razón gráfica asumió en el funcionamiento de los estados y sociedades del Antiguo Régimen, la aparición de una tecnología de reproducción —la imprenta— que revolucionó el mundo de los textos (desde los libros a los impresos menores), de los escribientes y de los lectores, el amplio uso del papel como soporte de la escritura y, por supuesto, el paulatino —pero ya imparable— crecimiento de la alfabetización.

Las ciudades de aquel tiempo fueron colonizadas por una amplia gama de escritos, esculpidos o grabados para ser colocados en monumentos, como antaño, pero también y sobre todo copiados a mano o impresos.[6] Desde las fachadas de palacios e iglesias o ejecutados sobre fuentes, arcos, columnas y estatuas, las escrituras monumentales o de aparato ocuparon el espacio público para enseñorear la autoridad, representar la ideología gobernante o conmemorar distintas actuaciones *ad perpetuam memoriam*.[7] Tras ser proclamados en alta voz, edictos y bandos se exponían temporalmente en muros y puertas para que fueran conocidos por todos, del mismo modo que sucedió con los carteles literarios o los anuncios de maestros, libros y representaciones teatrales, entre otros efímeros urbanos.[8] Haciéndoles la

[4] PETRUCCI, Armando: *La escritura. Ideología y representación*, [1986] Buenos Aires: Ampersand, 2013, p. 34.

[5] Ibídem, pp. 31-70; y CIOCIOLA, Claudio (ed.): *«Visibile parlare». Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento*, Nápoles: Edizione Scientifiche Italiane, 1997.

[6] CASTILLO GÓMEZ, Antonio: «Words on Walls. An Approach to Public Lettering in Early Modern Europe», *Journal of Early Modern Studies*, 9, 2020, pp. 57-82; «Written Communication in Urban Spaces: Publication,Textual Materiality and Appropriations», en Alessandro Arcangeli, Jörg Rogge y Hannu Salmi (eds.): *The Routledge Companion to Cultural History in the Western World, 1250-2000*, Londres: Routledge, 2020, pp. 309-329; y «Comunicación escrita y espacio público en la temprana Edad Moderna hispana», en Iván Escamilla, José Antonio Guillén Barrendero y Marcelo Luzzi (eds.): *La corte y la sociedad cortesana en el mundo hispánico (siglos XVI-XVIII)*, La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2022, pp. 361-385.

[7] PETRUCCI, Armando: *La escritura. Ideología y representación…*, pp. 71-117; PAOLUCCI, Alberto: *Scrittura e simboli del potere pontificio in età moderna. Lapidi e stemmi sui muri di Roma*, Roma: Artemide, 2016; RAMÍREZ SÁNCHEZ, Manuel (ed.): *Escritura expuesta y poder en España y Portugal durante el Renacimiento: de la edición digital al estudio de la epigrafía humanística*, Madrid: Sílex, 2021; y FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Rodrigo José: *Escritura expuesta, comunicación y espacio en la Murcia del Renacimiento*, León: Servicio de Publicaciones de la Universidad de León, 2024.

[8] PETTEGREE, Andrew (ed.): *Broadsheets. Single-Sheet Publishing in the First Age of Print*, Leiden: Brill, 2017; CASTILLO GÓMEZ, Antonio (ed.): *Efímeros y menudencias en España e Italia durante la Edad Moderna*, en *La Bibliofilía. Rivista di storia del libro e di bibliografia,* CXXI/II, 2019, pp. 199-352; «Efímeros murales en la Edad Moderna: materialidad, recepción y conservación», en Manuel José Pedraza Gracia y Sofía Martínez Gómez (eds.): *Libros y papeles de todo género y facultad. Estudios sobre tipología y géneros editoria-*

competencia o compartiendo su hábitat, según los casos, proliferó una densa producción escrita —pintadas, grafitis, libelos, pasquines, etc.— que sirvió a la gente importante y a la más humilde para materializar el escarnio público, el insulto, la infamia, la crítica a los poderosos o la revuelta.[9] En fin, por plazas, calles y otros espacios urbanos circuló una copiosa producción escrita —propagandística, crítica, literaria, informativa o de otro tipo— que frecuentemente se leyó en voz alta ante grupos de gente congregados espontáneamente.[10]

Esta cotidianeidad de la escritura en el tejido urbano de la Época Moderna hizo de las urbes auténticas *grafosferas* o «espacios de las palabras visibles», conforme a la propuesta del historiador Simon Franklin.[11] Durante ese tiempo, el paisaje de las ciudades fue cada vez más inseparable del conjunto de artefactos gráficos —manuscritos, impresos, pintados o de otra índole—, inscritos de forma permanente o temporal, en toda suerte de edificios, muros, plazas, calles y lugares públicos.

La escena de la lectura colectiva de un anuncio mural que el pintor belga Léonard Defrance inmortalizó en *L'abolition de la servitude dans les domaines du roi de France* (1787) atestigua bien el papel que los escritos expuestos jugaron en la Europa de entonces (Fig. 1), como también lo hace otra de sus obras más conocidas, realizada unos años antes, *A l'Egide de Minerve* (1780), que dedicó a la librería liejense de ese nombre, famosa en su tiempo por la venta de libros prohibidos, donde representó a toda suerte de lectores reunidos en sus alrededores y en su misma puerta, flanqueada

*les (siglos XIV-XIX)*, Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2024, pp. 185-20; y FRANCALANCI, Marco: *La città e le leggi. Gride manoscritte e a stampa nella Milano del Cinquecento*, Milán: Milano University Press, 2024.

[9] Entre otros, JOUHAUD, Christian: *Mazarinades: la fronde des mots*, París: Aubier, 1985; RAYMOND, Joad: *Pamphlets and Pamphleteering in Early Modern Britain*, Cambridge (Massachusetts): Cambridge University Press, 2003; NICCOLI, Ottavia: *Rinascimento anticlericale. Infamia, propaganda e sátira in Italia tra Quattro e Cinquecento*, Roma-Bari: Laterza, 2005; DEBBAGI BARANOVA, Tatiana: *À coups de libelles. Une culture politique au temps des guerres de religion (1562-1598)*, Ginebra: Droz, 2012; SILVA PRADA, Natalia: *Pasquines, cartas y enemigos. Cultura del lenguaje infamante en Nueva Granada y otros reinos americanos, siglos XVI y XVII*, Bogotá: Universidad del Rosario, 2021; y CALSONI LIMA, Verônica: *Revolução em papel e tinta. Livros e panfletos radicais durante a Revolução Inglesa (1640-1660)*, Curitiba (Paraná): Editora Universidade Federal do Paraná, 2024.

[10] SALZBERG, Rosa: *Ephemeral city: Cheap Print and Urban Culture in Renaissance Venice*, Manchester: Manchester University Press, 2014; CASTILLO GÓMEZ, Antonio: *Leer y oír leer. Ensayos sobre la lectura en los Siglos de Oro*, Madrid: Iberoamericana; Fráncfort del Meno: Vervuert, 2016, pp. 121-152; «Lecturas vagabundas. Cultura escrita y espacio público en la temprana Edad Moderna hispana», en Alicia Cámara, Álvaro Molina y Margarita A. Vázquez Manassero (eds.), *La ciudad de los saberes en la Edad Moderna*, Gijón: Trea, 2020, pp. 199-220; y «Squares, streets, and *mentideros*. Political Communication in Public Space in Early Modern Spain», *European History Quarterly*, 55/1, 2025, pp. 84-111.

[11] FRANKLIN, Simon: *The Russian Graphosphere, 1450-1850*, Cambridge (Massachusetts): Cambridge University Press, 2019, p. 1; y «Graphosphaera/Graphosphere/Graphosphère/Grafosfera/графосфера: Words, Concepts, Approaches», *Graphosphaera*, 1, 2021, p. 12.

**Fig. 1.** Léonard Defrance, *L'abolition de la servitude dans les domaines du roi de France*, 1787. Colección particular. Imagen obtenida de WIKIMEDIA COMMONS: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:L%C3%A9onard_Defrance_L%E2%80%99abolition_de_la_servitude_dans_les_domaines_du_roi_de_France_d%C3%A9tail.jpg> (04/02/2026).

por anuncios de las obras de algunos autores de renombre en aquel entonces, entre los que resaltó, especialmente, el del filósofo francés Helvétius.[12]

Contemporáneamente, el París de las Luces y de la Revolución se mostró como un auténtico laboratorio de la modernidad urbana, siendo una de sus señas distintivas el amplio número de escritos que, expuestos, reclamaban la atención de los paseantes desde todo tipo de lugares. En los muros se mezclaban anuncios de leyes y reglamentos oficiales con carteles publicitarios, anuncios de fallecimientos e informaciones diversas, entre las que no faltaron las que se mofaban de las autoridades y diseminaron la desconfianza hacia estas. Durante la Revolución, estos impresos efímeros desempeñaron un papel clave en la conformación y contestación del nuevo orden político.[13]

El crecimiento de la alfabetización, asociado al nacimiento de la escuela pública a partir de mediados del siglo XIX, aunque fuera con distintas velocidades en unos

[12] MUSEO DE BELLAS ARTES DE DIJON: *L'ouvre du mois: Léonard de France de Liège, «A l´Egide de Minerve»*, mayo de 2010: <https://beaux-arts.dijon.fr/sites/default/files/Collections/XVIII/pdf/de-france_de_liege_a_legide_de_minerve.pdf> (04/02/2026).

[13] CUVELIER, Laurent: *La ville captivée. Affichage et publicité au XVIII[e] siècle*, París: Flammarion, 2024.

y otros países de aquella Europa, el desarrollo de las bibliotecas públicas, la mecanización de la imprenta y la popularización del libro y de la lectura, inseparable de las nuevas estrategias de producción y venta ideadas por los editores (ahora ya profesionales), aceleraron situaciones sobradamente conocidas y desataron una auténtica fiebre grafómana en la Época Contemporánea. Su mejor indicador fue la conquista de la cultura escrita por parte de las clases populares, reflejada de manera singular en la expansión que experimentó la comunicación epistolar al calor de unas circunstancias claramente propiciatorias, como lo fueron las migraciones transoceánicas y las guerras mundiales, sobre todo la Primera.[14] Pero esta deriva «del pueblo que suscribe al pueblo que escribe»[15] resulta igualmente rastreable en los numerosos productos escritos destinados a ser mostrados o distribuidos en espacios públicos.[16] Hace varias décadas David Henkin se refirió a ellos como «textos urbanos» al analizar la importancia que la lectura pública de rótulos de calles y anuncios publicitarios, folletos y tarjetas de visita, periódicos y papel moneda tuvo en la construcción de un nuevo tipo de vida ciudadana en la gran urbe de Nueva York entre 1825 y 1865.[17]

Las instituciones públicas se aferraron a la comunicación escrita mediante mensajes expuestos con el fin de articular el consenso social.[18] La escuela, en proceso de cambio y expansión, recurrió al cartel pedagógico para la transmisión de conocimientos de un modo más visible y atractivo,[19] en paralelo a los nuevos bríos que adquirió la publicidad comercial con la introducción del cartelismo litográfico tricolor por Jules Chéret.[20] A su vez, la escritura monumental, descuidada por historiadores, epigrafis-

[14] CASTILLO GÓMEZ, Antonio (coord.): *La conquista del alfabeto. Escritura y clases populares,* Gijón: Trea, 2002; CASTILLO GÓMEZ, Antonio y SIERRA BLAS, Verónica: «Prólogo. "¿Por qué ustedes son capaces de imaginarse un mundo sin cartas?"», en Antonio Castillo Gómez y Verónica Sierra Blas (dirs.): *Cinco siglos de cartas. Historia y prácticas epistolares en las Épocas Moderna y Contemporánea,* Huelva: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, 2014, pp. 11-21; LYONS, Martyn: *La cultura escrita de la gente común en Europa, c. 1860-1920* [2013], Buenos Aires: Ampersand, 2016 y, del mismo, «Understanding the Writing Revolution of the Late Nineteenth Century», *Culture & History Digital Journal*, 14/1, 2025, 404.

[15] La expresión es de PETRUCCI, Armando: «Para una historia cualitativa del alfabetismo» [1989], en Armando Petrucci: *Alfabetismo, escritura, sociedad,* Barcelona: Gedisa, 1999, pp. 40-56 (léase la p. 46).

[16] FRANKLIN, Simon: «Reading the Streets: Encounters with the Public Graphosphere, c. 1700-1950», en Damiano Rebecchini y Rafaella Vassena (eds.): *Reading Russia: a History of Reading in Modern Russia*, Milán: Ledizioni, 2021, vol. 1, pp. 259-291.

[17] HANKIN, David: *City Reading: Written Words and Public Spaces in Antebellum New York*, Nueva York: Columbia University Press, 1998.

[18] GRABER, Frederic: *L'affichage administratif au XIX^e^ siècle. Former le consentement*, París: Éditions de la Sorbonne, 2023.

[19] FERNÁNDEZ GÓMEZ, Elena: *Lo que las paredes nos enseñan. Los carteles escolares en la España Contemporánea (1838-1936)*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2023 (Tesis Doctoral).

[20] BARGIEL, Réjane y LE MEN, Ségolène (dirs.): *La Belle Époque de Jules Cheret: De l'affiche au décor*, París: Les Arts Decoratifs-Bibliothèque Nationale de France, 2010.

tas y estudiosos de la cultura escrita contemporánea, siguió mostrando su potencial representativo e ideológico, asociado en ciertos contextos al uso de la lengua latina.[21]

En fin, desde mediados de siglo XIX se fue perfilando un escenario comunicativo de amplio espectro donde una variada gama de productos impresos —desde el cartel a la literatura de cordel— convivía con la palabra escrita y oralizada dando lugar, según Jean-François Botrel, a «una especie de aculturación por impregnación ambiental más perceptible en las ciudades, por supuesto, que no requiere la verdadera aptitud lectora de un alfabetizado, pero sí la prepara convirtiéndola en una "necesidad" por frustración».[22]

En un breve ensayo, escrito en los años finales de su actividad científica, Armando Petrucci llamó también la atención sobre aquellas situaciones en las que «masas» de personas participan en actos públicos portando consigo objetos distintos (imágenes, pancartas, estandartes, etc.) cubiertos de textos escritos que pueden leerse a distancia. Acuñó el término «escrituras de masas» para designar un fenómeno gráfico que le parecía nuevo y que había pasado desapercibido, aquel que estaba constituido por «escrituras expuestas autónomas, producidas espontáneamente y exhibidas con ostentación por masas humanas en movimiento, atravesando un lugar habitado o de pie en un lugar abierto, como una plaza o un estadio, o incluso en lugares cerrados, como salas suficientemente amplias».[23]

No se trata de un hecho exclusivo del mundo contemporáneo, si bien, según Petrucci, desde el Ochocientos en adelante el comportamiento de los protagonistas, las «masas» celebrantes y manifestantes, «modifica radicalmente el uso y la naturaleza de los escritos exhibidos». Si en las procesiones religiosas y en las ceremonias oficiales de antes y algunas más recientes —baste con pensar en las celebraciones/exaltaciones propias de los regímenes dictatoriales— se puede decir que los escritos portados por la calle han sido compuestos y preparados, incluso materialmente, por quienes organizaban dichos eventos; en las manifestaciones colectivas de la Edad Contemporánea estos emanan de una actuación más autónoma.[24]

En muchos casos, sin duda, es así, pero no debemos olvidar que, habitualmente, quienes se movilizan lo hacen guiados por consignas y eslóganes planificados por

[21] NASTASI, Antonino: *Le iscrizioni in latino di Roma Capitale (1870-2018)*, Roma: Quasar, 2019.

[22] BOTREL, Jean-François: «La construcción de una nueva cultura del libro y del impreso en el siglo XIX», en Jesús A. Martínez Martín (ed.): *Orígenes culturales de la sociedad liberal (España siglo XIX)*, Madrid: Biblioteca Nueva; Editorial Complutense y Casa de Velázquez, 2003, pp. 19-36 (p. 27, para la expresión). Posteriormente ejemplificó esta tesis en BOTREL, Jean-François: «Los analfabetos y la cultura escrita (España, siglo XIX)», en Antonio Castillo Gómez (ed.): *Culturas del escrito en el mundo occidental. Del Renacimiento a la contemporaneidad*, Madrid: Casa de Velázquez, 2015, pp. 251-267.

[23] PETRUCCI, Armando: «Crowd Writings», en Jeffrey T. Schnapp y Matthew Tiews (eds.): *Crowds*, Stanford: Stanford University Press, 2006, pp. 191-192.

[24] Ibídem, pp. 192-193.

las organizaciones convocantes de este tipo de actos. Así, en las protestas políticas y sociales de la Transición española a la democracia y en los primeros procesos electorales era habitual que las guías de campañas incluyeran normas sobre los mensajes a difundir, la tipología de productos gráficos (carteles, pintadas, pegatinas, octavillas), los instrumentos de escritura (brochas, espráis, aerosoles), los colores o los lugares de exposición.[25]

Pero, sean más o menos espontáneos, lo cierto es que las imágenes de cualquiera de las manifestaciones por la conquista de derechos políticos y sociales que se han sucedido a partir de la mitad del siglo XIX son indisociables de los dispositivos gráficos empleados para visibilizar y canalizar mensajes reivindicativos (pancartas, panfletos, octavillas y hojas informativas),[26] como también de los gritos, de los himnos y de las canciones de protesta.[27] En nuestro tiempo, el peso de estas escrituras expuestas itinerantes ha sido relegado y casi reemplazado por el uso de las redes sociales como herramientas de movilización social, dando lugar a nuevas prácticas de lucha y a nuevos (y digitales) escenarios comunicativos.[28]

El llamado tiempo presente, cuyo momento germinal oscila entre el final de la Segunda Guerra Mundial (1945), la caída del muro de Berlín (1989) o incluso los atentados del 11-S en Nueva York (2001), es también la época en la que los muros han tomado la palabra, parafraseando la mítica antología sesentayochista de Julien Besançon,[29] con un vigor y una profusión inéditos. Las paredes se han llenado de pintadas reivindicativas en cada movilización social acontecida desde entonces, del mismo que modo que, junto con el mobiliario urbano, los cierres de establecimientos de todo tipo y los vagones de tren o de metro, se han convertido en expositor o en «archivo móvil» de un grafiti de corte más visual y artístico, cuyo origen está en los *tags* con que adolescentes y jóvenes marginados quisieron hacerse oír y ver en las

[25] Sirva de muestra el documento de la Secretaría de Propaganda del Partido Socialista Obrero Español (PSOE) que reprodujo ARIAS, Fernando: *Los «graffiti»: juego y subversión*, Valencia: Difusora de Cultura, 1977, capítulo II.1, s. p.

[26] Pese a todo, se trata de una serie de manifestaciones escritas apenas estudiadas, ausentes por lo común de las investigaciones sobre la historia de la protesta en los siglos XIX y XX, siendo una excepción el libro de ARTIÈRES, Philippe: *La banderole: histoire d'un objet politique*, París: Autrement, 2013.

[27] LYNSKEY, Dorian: *33 revoluciones por minuto: historia de la canción protesta,* Barcelona: Malpaso, 2015. Para el caso español pueden leerse TORRES BLANCO, Roberto: *La oposición musical al franquismo: canción protesta y censura discográfica en España,* Erandio (Vizcaya): Brian's Records, 2010; y CARRILLO LINARES, Alberto: «Con la música a otra parte: himnos y canciones contra Franco», *Historia, trabajo y sociedad*, 11, 2020, pp. 65-88.

[28] LOKOT, Tetyana: *Beyond the Protest Square. Digital Media and Augmented Dissent*, Lanham (Maryland): Rowman & Littlefield Publishers, 2021; y GAUTIER N'DAH-SEKOU, Virginie y ROMÁN ANTEQUERA, Alejandro (eds.): *Protestas en red: Los Movimientos Sociales de lo local a lo internacional,* dosier, *Historia Actual Online*, 65, 2024, pp. 101-182.

[29] BESANÇON, Julien: *Les murs ont la parole*, París: Claude Tchou, 1968.

grandes urbes norteamericanas a partir de finales de los años sesenta y principios de los setenta.[30] Esta modalidad, que ha terminado monopolizando el uso cotidiano del término «grafiti», responde a una composición y recepción claramente regidas por las leyes de la cinestesia: el movimiento aproxima el grafiti al espectador y expande su coreografía, tal y como ha señalado Fernando Figueroa-Saavedra,[31] y tal y como los propios *writers* suelen señalar en sus declaraciones: «Hemos arrasado varias veces la línea 5 del Metro. Esas pintadas están en constante movimiento. Los vagones son vistos por cientos de personas y para nosotros cuanta más gente nos vea mejor».[32]

El grafiti se apodera del muro o del soporte sobre el que se realiza —generalmente accidental e imprevisible— y lo transforma, y en esa transformación, el movimiento del grafitero —agachado, de puntillas, mirando a izquierda y a derecha para cerciorarse de que nadie lo ve— juega un rol fundamental: las firmas se adaptan a la morfología y materialidad del espacio de escritura (crecen, se alargan, se acortan, se simplifican, se adornan, etc.). Como el lector en el texto, el autor o la autora del grafiti vagabundea por las calles de la ciudad —andando, corriendo, saltando, escalando, en moto, en bicicleta, en metro, etc.— para buscar dónde dejar su impronta, reactivando el valor estético del paseo; practicando, en palabras de Lisa Garcia, un «andarismo vandálico».[33]

Más allá de grafitis y de pintadas, esta masificación de la escritura se aprecia igualmente en los cambios que han experimentado las prácticas escritas del duelo y del luto de un tiempo a esta parte. En su fundamental estudio sobre las «escrituras últimas», Petrucci indica que «entre los últimos cuarenta años del siglo XIX y los primeros dos decenios del siglo XX, la sociedad burguesa tuvo que afrontar y resolver sobre nuevas bases el problema de la memoria escrita de los difuntos», debido a tres factores: el crecimiento demográfico, la extensión de la alfabetización y las grandes masacres provocadas por las nuevas armas de fuego, en un ciclo que se originó con la guerra civil norteamericana (1861-1865) y culminó con la Primera Guerra Mundial (1914 a 1918).[34]

El gran número de soldados muertos en el frente interpeló las conciencias de la sociedad y propició el reconocimiento público de estos, los conocidos y los desconocidos, como héroes de guerra. Se construyeron entonces los primeros cementerios

[30] CASTLEMAN, Craig: *Getting Up/Hacerse ver. El grafiti metropolitano en Nueva York* [1982], Madrid: Capitán Swing, 2012.

[31] FIGUEROA-SAAVEDRA, Fernando: «¡Y sin embargo se mueve! Análisis de las principales estrategias modernas para la movilización del grafiti», en Fernando Figueroa-Saavedra (coord.): *Graffiti was here: una mirada al muro,* dosier, *Cultura Escrita & Sociedad,* 8, 2009, pp. 74-104.

[32] Rubén Darío, un joven grafitero madrileño, en la entrevista que acompaña el reportaje de JIMÉNEZ, David: «Las "bandas urbanas", última moda en el arte del graffiti madrileño», *El Mundo*, «Suplemento Madrid», 27 de febrero de 1995, p. 5.

[33] GARCIA, Lisa: *Jeu et mémoire : Le monument liquide du graffiti, Madrid, 2000-2022*, París: Université Sorbonne Nouvelle, 2022, pp. 217-221.

[34] PETRUCCI, Armando: *Escrituras últimas. Ideología de la muerte y estrategias de lo escrito en el mundo occidental*, [1995] Buenos Aires: Ampersand, 2013, pp. 213-214.

militares, de dimensiones inimaginables pocos años atrás, y se colocaron, como testimonio de su sacrificio por la patria, lápidas con los nombres de los caídos o desaparecidos en los ayuntamientos, las iglesias y los espacios más emblemáticos de sus lugares de nacimiento.[35]

Por otro lado, las nuevas expresiones de la cultura de la muerte han otorgado un papel relevante a su dimensión pública y comunitaria, expresada en los anuncios mortuorios fijados en calles y portales, en los *Grassroots Memorials* o *Spontaneous Shrines* que aparecen de la noche a la mañana allí donde acontece un suceso traumático que impacta en toda la población,[36] en el culto que se rinde a personajes populares y celebridades literarias o artísticas, y también en el «duelo líquido» que se construye en y transita por Internet.[37]

Las visitas a los cementerios se han convertido en las últimas décadas en una nueva forma de hacer turismo —*Dark Tourism*—[38] que llena esas «tumbas célebres» de documentos y objetos como muestra de homenaje hacia quienes en ellas descansan. Un caso particular lo constituye la tumba de Antonio Machado y de su madre, Ana Ruiz, en Collioure (Francia). Ante la cantidad de cartas, mensajes, poemas, dibujos, trabajos escolares, etc., que desde los años setenta del pasado siglo pueblan a diario la misma, y con el fin de que todas esas muestras de cariño hacia el «poeta del exilio» no se pierdan, la Fundación Antonio Machado de Collioure instaló a finales de los ochenta un buzón al lado de la sepultura y creó en 2010 un archivo donde guardarlas (Fig. 2).[39]

[35] La bibliografía es amplísima y mayormente de ámbito local o regional, por lo que nos limitamos a mencionar varios títulos: BECKER Annette: *Les monuments aux morts. Patrimoine et mémoire de la Grande Guerre,* París: Errance, 1988; JANZ, Oliver y KLINKHAMMER, Lutz (eds.): *La morte per la patria. La celebrazione dei caduti dal Risorgimento alla Repubblica*, Roma: Donzelli, 2008; LABANCA, Nicola (ed.): *Pietre di guerra. Ricerche su monumenti e lapidi in memoria del primo conflitto mondiale*, Milán: Unicopli, 2010; y ANTONELLI, Quinto: *Cento anni di Grande Guerra. Cerimonie, monumenti, memorie e contro memorie*, Roma: Donzelli, 2018.

[36] Para comprender el término, que en español suele traducirse como «altares espontáneos», remitimos a SANTINO, Jack (ed.): *Spontaneous Shrines and the Public Memorialization of Death,* Nueva York: Palgrave Macmillan, 2006; y MARGRY, Peter Jan y SÁNCHEZ-CARRETERO, Cristina (eds.): *Grassroots Memorials. The Politics of Memorializing Traumatic Death,* Nueva York: Berghahn Books, 2011.

[37] FERNÁNDEZ MACÍAS, Érika: *Las flores ya no bastan. Escrituras de culto, duelo y luto en la época de la modernidad líquida,* Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2024 (Tesis Doctoral).

[38] Se trata de un concepto creado por FOLEY, Malcolm y LENNON, John J.: «JFK and Dark Tourism: Heart of Darkness», *International Journal of Heritage Studies,* 2/4, 1996, pp. 198-211. Véase también LENNON, John y FOLEY, Malcolm: *Dark Tourism: The Attraction of Death and Disasters,* Londres;Nueva York: Continuum, 2000.

[39] *Antonio Machado (1857-1939). Anthologie de poèmes. Choix de lettres déposées sur la tombe du poète,* Collioure: Fondation du Prix International de Littérature Antonio Machado, 1989. Sobre el archivo «Palabras en el tiempo» de la Fundación Antonio Machado de Collioure puede verse SIERRA BLAS, Verónica: «Palabras en el tiempo», *Litterae Caelestes*, IV, 2012, pp. 211-223; y «Un dialogue qui jamais ne s'interrompt», en Serge Barba (ed.): *Collioure… Les jours bleus d'Antonio Machado*, Perpignan: Trabucaire, 2019, pp. 100-107.

**Fig. 2.** Escritos depositados en la tumba del poeta Antonio Machado y de su madre, Ana Ruiz. Cementerio Municipal de Collioure, febrero de 2025. Fundación Antonio Machado, Collioure.

En el siglo que corre, el culto, el duelo y el luto han adquirido una nueva dimensión pública y se han convertido en una práctica que se repite por todos lados ante cada matanza, tragedia o muerte por acciones terroristas, desastres naturales, feminicidios y otros motivos, incluido cuando se trata de implorar por alguna persona desaparecida o gravemente enferma. La fecha que marca el comienzo de estos «escritos de acción» masivos parecen ser los atentados terroristas del 11 de septiembre de 2001 en Nueva York,[40] replicados tres años después en las estaciones ferroviarias de Atocha y de varias localidades del corredor del Henares con ocasión de los sucesos del 11 de marzo de 2004, luego en París en 2015, en Mánchester y en Barcelona en 2017 (Fig. 3), y así será sucesivamente.[41]

[40] FRAENKEL, Beatrice: *Les écrits du septembre: New York 2001*, París: Textuel, 2002, p. 23, para el término «escritos de acción». Un mayor desarrollo de la idea puede leerse en «Actes d'écriture: quand écrire c'est faire», *Langage et société*, 121-122, 2007, pp. 101-112. Sobre los escritos del 11-S, véase también: «Las escrituras de la catástrofe. Prácticas de escritura y de lectura en la ciudad de Nueva York en septiembre 2001», *Actuel Marx/Intervenciones*, 6, 2008, pp. 155-170.

[41] Estos altares espontáneos, como ocurrió en el caso neoyorquino, han dado lugar a acervos. Sobre los mismos pueden leerse SÁNCHEZ-CARRETERO, Cristina (coord.): *El archivo del duelo. Análisis de la respuesta ciudadana ante los atentados del 11 de marzo en Madrid*, Madrid: CSIC, 2011; ARVANITIS, Kostas: «The

**Fig. 3.** Flores y mensajes en la Plaza de la Boquería, en la Rambla de Barcelona, tras los atentados del 17-A. Fotografía de Alzinous, 24 de agosto de 2017, obtenida de WIKIMEDIA COMMONS: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Flors_al_Pla_de_la_Boqueria.png> (04/02/2026).

II

Las «escrituras expuestas» e itinerantes se insertan en una ecología del espacio público como escenario comunicativo frecuentado por una audiencia amplia, cultural y socialmente heterogénea. Inscrito en una pared en cualquiera de sus modalidades (epigráfica, pintada, pegada o rayada), distribuido en calles y plazas o exhibido transitoriamente en diferentes lugares, el texto escrito, permanente o efímero, adopta características singulares que vienen dadas por el hecho de ofrecerse a la mirada (y lectura)

"Manchester Together Archive": researching and developing a museum practice of spontaneous memorials», *Museum & Society,* 17/3, 2019, pp. 510-532; GENSBURGER, Sarah y TRUC, Gérôme (dirs.): *Les mémoriaux du 13 novembre,* París: École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), 2020; y POSTICO SOLER, Núria: «Un nuevo reto para la gestión de los documentos: la gestión de la memoria ciudadana», *BiD: textos universitaris de biblioteconomia i documentación,* 48, 2022, en línea: <https://bid.ub.edu/es/48/postico.htm> (04/02/2026).

de todos y todas,[42] suscitando reacciones múltiples, estrechamente relacionadas con el contexto social, cultural, político, religioso o económico en el que se crea, transmite y consume.

Los actos y acciones propiciados por las escrituras y palabras públicas no son una mera forma de transmitir mensajes e informaciones, sino que también deben analizarse por el efecto performativo que producen, esto es, por su capacidad para producir significados socialmente relevantes. Bajo este enfoque se hace imprescindible reflexionar acerca de la inserción del escrito en lo que el historiador alemán Rudolf Schlög ha llamado la «cultura de la presencia» y, en la misma medida, sobre el funcionamiento de los espacios públicos como «cajas de resonancia» en términos comunicativos.[43]

Pensar en los espacios públicos como lugares preferentes donde los textos se visibilizan, diseminan y consumen, implica considerar las prácticas y estrategias de socialización escrita, donde cobran especial relevancia las intermediaciones orales, musicales o de otro tipo capaces de interpelar al conjunto de la sociedad, desde los más alfabetizados a los analfabetos.

Por estos motivos, junto a las escrituras propiamente expuestas, resulta también necesario indagar en cualquier forma de publicación y visibilidad del escrito en el espacio público. Consecuentemente, es pertinente hacerlo sobre quienes en distintas circunstancias han ejercido de intermediarios entre un texto y su público (pregoneros, buhoneros, ciegos, comediantes, etc.), los espacios donde históricamente ha acontecido dicha mediación (plazas, calles, teatros, escuelas, etc.) y los dispositivos empleados para el desarrollo de la misma (ferias, quioscos, librerías, bibliobuses, imprentas itinerantes, etc.). Por supuesto, sin dejar de lado la concepción del acto comunicativo, sea cual sea, como un hecho multimedia, de suerte que la escritura no se conciba como algo ajeno a la relación que establece, según las épocas y circunstancias, con otros medios y formas de comunicación. Esta perspectiva conecta directamente con el interés creciente por las interacciones entre textos, palabras y sonidos en el marco de diferentes *performances*, que parten de las lecturas públicas de larga tradición histórica para llegar a intervenciones más contemporáneas, en calles y en bares, como las acciones poéticas, las *Poetry Slam* y las *Poetry Jam Sesions*, o en el teatro, en el cine y, en los tiempos que corren, en las redes sociales.[44]

[42] Según la clásica definición petrucciana de las «escrituras expuestas». Cfr. PETRUCCI, Armando: *La escritura. Ideología y representación…*, p. 25.

[43] Para estos conceptos, remitimos respectivamente a SCHLÖG, Rudolf: «Kommunikation und Vergesellschaftung unter Anwesenden. Formen des Sozialen und ihre Transformation in der Frühen Neuzeit», *Geschichte und Gesellschaftm*, 34/2, 2008, pp. 155–224; y BELLINGRADT, Daniel: «Organizing Public Opinion in a Resonating Box: the Gülich Rebellion in Early Modern Cologne, 1680-1686», *Urban History*, 39/4, 2012, pp. 553-570.

[44] CULLELL, Diana: «(Re-)Locating Prestige: Poetry Readings, Poetry Slams, and Poetry Jam Ses-

**Fig. 4.** Grafitis amorosos en la Casa de Julieta en Verona. Fotografía de Antonio Castillo Gómez y Verónica Sierra Blas, 2010.

Un acercamiento tan amplio como el que aquí se plantea, entraña considerar el espacio público como un terreno potencialmente sujeto a la disputa y a la confrontación. En el plano de la comunicación escrita, esto se plasma en la concurrencia, en determinadas circunstancias, de mensajes contrapuestos: en tanto que unos pueden emanar de los poderes (político, académico, religioso, económico, etc.) que regulan su uso y controlan su permanencia o determinan su destrucción; otros corresponden a distintas expresiones de una apropiación subversiva de esos mismos lugares para diseminar protestas, disidencias, reivindicaciones o denuncias.

La larga duración permite comprender los cambios que a lo largo de la historia han experimentado las escrituras de exposición y distribución públicas, pero sin eludir las analogías que se pueden dar en prácticas y situaciones distanciadas en el tiempo. La saturación gráfica que reflejan los grafitis realizados sobre las paredes de la casa-museo de Serge Gainsbourg, en el número 5 bis de la calle de Verneuil, en París, o los mensajes de amor sobre papel y piedra que diariamente se escriben, se graban o se pegan en las paredes del interior de la casa de Julieta en Verona (Fig. 4), testimonian la

sions in Contemporary Spain», *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, 16/6, 2015, pp. 545-559; y CUQUERELLA, Ana: *Del café al tuit. Literatura digital, una nueva vanguardia*, Barcelona: Calambur, 2018.

devoción al cantante o la pulsión sentimental alimentada por el drama shakesperiano con toques parangonables al sentido que pueden tener los grafitis que el tiempo ha ido sedimentado en santuarios como el de San Sebastián en Arborio, sobre el que volveremos más adelante, o en el *sacro monte* de Varallo, fundado en 1491 por el franciscano fray Bernardino Caimi (1425-1499).[45]

En el plano de las escrituras monumentales, del mismo modo que Sixto V las instrumentalizó para mostrar su poderío a los romanos de finales del siglo XVI y a los viajeros y peregrinos de la *Urbs Aeterna;* Mussolini hizo un uso análogo cuatrocientos años más tarde a través de unas capitales epigráficas inspiradas en el carácter tipográfico de «palo seco» e inscritas sobre los blancos monumentos que sus arquitectos levantaron en las plazas y avenidas de Roma entre 1930 y 1942.[46]

Y ejemplos como este italiano pueden encontrarse a lo largo y ancho del planeta, sobre todo en aquellos países de tradición cultural antigua, en los que sobre las huellas del pasado se han ido superponiendo otras capas de la memoria escrita, dando ello lugar a palimpsestos tan originales como diversos.

## III

Las reflexiones anteriores constituyen el mosaico donde cobran sentido las teselas que se ofrecen en los treinta y siete capítulos que componen este libro, estructurado en cinco secciones. La primera, *Ideología, representación y memoria*, agrupa un racimo de estudios acerca de las escrituras expuestas que pueden ser leídas como formas de explicitar y visibilizar la ideología de quienes ordenan su realización o, cuando permanecen en el tiempo, como artefactos de memoria. La epigrafía funeraria concita la mirada de Marina Aguilar Salinas, quien aplica un enfoque de género para revisar la presencia femenina en lápidas de los siglos XVI y XVII existentes en iglesias y conventos de Alcalá de Henares; y de Graziano Mamome, que se ocupa de los monumentos a los soldados italianos muertos en la Primera Guerra Mundial,

[45] GENTILE, Guido: «Sulle tracce degli antichi visitatori: percorsi e graffiti», en Elena de Filippis (ed.): *Gaudenzio Ferrari: la crocifissione del Sacro Monte di Varallo*, Turín: Allemandi, 2006, pp. 65-73; y RITSEMA VAN ECK, Marianne P.: «Graffiti in medieval and early modern religious spaces: illicit or accepted practice? The case of the sacro monte at Varallo», *Tijdschrift voor Geschiedenis*, 131/1, 2018, pp. 51-72.

[46] PETRUCCI, Armando: *La escritura. Ideología y representación…* , pp. 81-84 y 187-190. Para el caso de Mussolini, véase también GENTILE, Emilio: *Fascimo di pietra*, Roma-Bari: Laterza, 2007; NASTASI, Antonino: «L'epigrafia in latino negli anni del fascismo. L'uso dei classici tra continuità e fratture», en Han Lamers, Bettina Reitz-Joosse y Valerio Sanzotta (eds.): *Studies in the Latin Literature and Epigraphy of Italian Fascism,* Lovaina: Presses Universitaires de Louvain, 2020, pp. 175-197; y NASTASI, Antonio y ORLANDI, Silvia: «L'epigrafia del Ventennio fascista a Roma tra damnatio memoriae, restauro filologico e antecedenti classici», *Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage*, 27, 2023, pp. 519-532.

analizando la tipología monumental, la morfología de las inscripciones y el lenguaje de estas, verbal y no verbal, como soportes de mensajes concebidos para instruir y formar a la comunidad.

Un ámbito singular son las inscripciones y poemas pintados sobre las arquitecturas efímeras erigidas en iglesias, calles y otros espacios con ocasión de algún fasto público (natalicios, visitas, funerales, eventos religiosos, etc.) durante la Edad Moderna. En este marco, Julio Macián Ferrandis se interesa por los lemas difundidos en la Valencia del siglo XVI durante las celebraciones de la Inmaculada Concepción estudiando su paso desde la literatura a la escritura expuesta pictórica e incluso su difusión popular por mediación de estampas. Paula Almeida Mendes analiza la inserción de la cultura escrita expuesta en ese teatro de los sentidos, tan representativo del Barroco, que fueron las fiestas de beatificación y canonización o por traslados de reliquias, en su caso referidas a Portugal. Por su parte, Adriana Beltrán del Río Sousa indaga en la huella bibliográfica que han dejado las inscripciones realizadas en su día sobre los arcos triunfales que se levantaron en México en 1653 para recibir al virrey Francisco Fernández de la Cueva.

Las placas identificativas de edificios y calles, tan características del paisaje urbano contemporáneo, aunque tengan precedentes en la Edad Moderna,[47] son revisadas en tres capítulos: Laura Martínez Martín se centra en las que se colocaron en las escuelas asturianas para honrar la memoria de sus fundadores y benefactores, en tanto que Jordi Henales Salamanca y María de la Hoz Martínez Bermejo se acercan a los callejeros urbanos como lugares de memoria y cultura política, el primero, y atendiendo a la visibilidad de las mujeres en el nomenclátor actual de Guadalajara (España), la segunda. Por último, Clara Peragón López y Alfredo Ureña Uceda nos proponen una aproximación a las escrituras expuestas de la ciudad de Córdoba desde un enfoque filológico y artístico que entronca con los estudios sobre «paisajes lingüísticos».[48]

La segunda sección, *Voces rebeldes, letras disidentes*, incluye un puñado de contribuciones referidas a distintas imágenes y textos que mediante su inserción en el espacio público promovieron acciones de revuelta, agitación y disidencia. Salvo el capítulo de Cristina Fontcuberta i Famadas, que versa sobre hojas ilustradas y grabados en contextos de revueltas o conflictos políticos en la Europa de los siglos XVI y XVII, los

[47] FRANCO POLO, María: «Los azulejos de nombres de calles y numeraciones de casas de Cáceres fabricados en el siglo XVIII», *NORBA. Revista de Arte*, XXXV, 2015, pp. 91-107. Sobre la numeración de las casas, pueden verse GARRIOCH, David: «House Names, Shop Signs and Social Organization in West European Cities, c. 1500-1900», *Urban History*, 21/1, pp. 20-48; y TANTNER, Anton: *House Numbers. Pictures of a Forgotten History*, Londres: Reaktion Books, 2015.

[48] Sobre este término, LANDRY, Rodrigue y BOURHIS, Richard, «Linguistic Landscape and Ethnolinguistic Vitality: An Empirical Study», *Journal of Language and Social Psychology*, 16/1, 1997, pp. 23-49. Entre las publicaciones más recientes acerca de este asunto, MOLINA DÍAZ, Francisco (coord.): *Manifestaciones del paisaje lingüístico rural y urbano*, Valencia: Tirant Lo Blanch, 2025.

demás transitan por el período contemporáneo. Dos se ocupan de discursos y textos femeninos: Gloria Espigado Tocino estudia la relación entre la escritura y la oralidad en diferentes intervenciones públicas de mujeres durante el Sexenio Democrático (1868-1874), y Claudia Corral Viejo la actividad universitaria del Movimiento Democrático de Mujeres (MDM) en los últimos años de la dictadura franquista y en los del comienzo de la Transición a través impresos clandestinos, en concreto de la octavilla titulada «A las mujeres universitarias».

Las tres colaboraciones restantes centran su atención en varias modalidades de escrituras públicas: Mónica Garcés Palacios explora la dialéctica información-agitación en los edictos, avisos y pasquines que se fijaron en las paredes de Zaragoza durante la ocupación francesa (1808-1809); Guadalupe Adámez Castro estudia los distintos usos que tuvieron los productos escritos expuestos en los campos de internamiento del suroeste francés, donde estuvieron encerrados miles de refugiados españoles entre 1939 y 1945, distinguiendo entre aquellos elaborados por las autoridades del campo y los efectuados por los prisioneros. Por último, Philippe Artières nos acerca al amplio suceso de la escritura mural en el Mayo francés del 68, interesándose por los carteles realizados en el taller de la Escuela de Bellas Artes de París, analizados tanto en su contexto de producción como en su posterior resignificación.

*Palabras de orden, mensajes autorizados* da título a la tercera sección, en la que se incluyen una serie de trabajos sobre efímeros murales de distinto tipo fechados entre el siglo XVI y el XX, cuyo punto de convergencia viene dado por transmitir mensajes autorizados, es decir, emanados o consentidos por quienes ostentan el «dominio del espacio gráfico»,[49] bien se trate de una institución política, religiosa, educativa o comercial.

Varios estudios conciernen a la producción oficial representada por edictos, bandos y otra clase de mandatos. Bárbara Santiago Medina trabaja con los edictos inquisitoriales y la problemática en torno a su publicación; mientras que Marco Francalanci, Davide Martini y Monica Galletti lo hacen sobre la difusión de leyes y disposiciones oficiales en distintos ámbitos italianos: el Ducado de Milán durante el siglo XVI, la República de Lucca en los siglos XVI y XVII, y la Génova del Seiscientos, respectivamente.

Sin abandonar este tipo de textos, Virginia Cuñat Ciscar y Francisco Saulo Rodríguez Lajusticia recorren la ciudad de Santander durante la Edad Moderna fijándose en los lugares donde se publicaron mandatos reales, bandos y órdenes municipales. El mismo lapso cronológico, pero centrado en Cataluña, protagoniza el trabajo de Xevi Camprubí sobre distintas menudencias editoriales, algunas de circulación pública,

[49] Sobre este concepto, véase PETRUCCI, Armando: *La escritura. Ideología y representación…*, p. 25, y *La ciencia de la escritura. Primera lección de paleografía,* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica (FCE), 2002, pp. 41-56.

como las boletas y las cartas circulares, y otras con un cometido diferente, como las cartillas de primeras letras, pero todas reflejo de ese mundo de los impresos menores tan frecuentemente orillado por la Historia del libro y de la edición.[50]

De carteles, publicidad y propaganda en diversos ámbitos y momentos de la España Contemporánea se ocupan Pedro Rueda Ramírez y Mònica Baró, quienes documentan el cartelismo editorial en el siglo XIX; Elena Fernández Gómez nos ofrece un botón de muestra de la investigación realizada para su tesis doctoral sobre el cartel escolar tomando como estudio de caso los referidos a la enseñanza de la Higiene a principios del siglo XX; y Mercedes Peñalba-Sotorrío pone el foco en la influencia de la Alemania Nazi durante el franquismo a través del *Gran Plan*, una extensa campaña de propaganda negra desplegada en 1942.

Una propuesta como la que sostiene este libro no puede prescindir, como ya se ha señalado, de tomar en consideración la mediación textual, entendida en relación con los procesos que intervienen en la cadena de transmisión de los textos, especialmente cuando interactúan distintas tecnologías de la palabra y de la creación, así como averiguando las movilidades y migraciones que experimentan toda suerte de escritos al pasar de una forma material a otra o cuando se trasladan a distintos escenarios lingüísticos y culturales.[51]

Algunas de estas cuestiones, que están latentes en todo el volumen, emergen más específicamente en la cuarta sección: *Textos, mediadores y migraciones*. Esta se abre con un ensayo de Marina Roggero sobre las múltiples formas del consumo literario en Italia durante la Edad Moderna, centrándose en la circulación y recepción de la narrativa caballeresca, tan ligada a fruiciones grupales en alta voz, y de la comedia, de gran suceso tanto impreso como sobre las tablas del teatro. Los escritos expuestos y circulados en la España de los siglos XVIII y XIX, sometidos a una apropiación en la que el texto interactúa con la palabra hablada y con la imagen, son el objeto de análisis de Jean-François Botrel, quien se interesa por la conformación de un nuevo espacio público urbano, pero también proyectado al mundo rural.

La migración de los textos en el cine y en el teatro brasileños del siglo XX cierran este cuarto bloque con sendas contribuciones de Alcides Freire Ramos, acerca de las estrategias discursivas de la película *Rio 40 Graus* (1955) de Nelson Pereira dos Santos, y Rosangela Patriota Ramos, quien se ocupa de ver en qué medida las iniciativas tea-

[50] Al respecto pueden leerse BOTREL, Jean-François: *Libros e impresos sin fronteras. Estudios sobre Historia de la edición y la lectura en España (1833-1936)*, Gijón: Trea, 2024; y PEDRAZA GRACIA, Manuel José y MARTÍNEZ GÓMEZ, Sofía (eds.): *Libros y papeles de todo género y facultad…*

[51] Para estos asuntos son sumamente estimulantes las reflexiones de Roger Chartier acerca de la movilidad textual. Véanse, al menos, CHARTIER, Roger: *La obra, el taller y el escenario. Tres estudios de movilidad textual*, [2014] Almería: Editorial Confluencias, 2015; y *Editar y traducir. La movilidad y la materialidad de los textos*, [2021] Barcelona: Gedisa, 2022.

trales del centro cultural SESC (Serviço Social do Comércio) de São Paulo interpelan y dialogan con los habitantes de la ciudad.

Otra vía para explorar las formas de mediación incumbe a los dispositivos empleados para llevar los libros a los lugares donde no suele haber bibliotecas. Esa es la función desempeñada por los bibliobuses, objeto del capítulo de Maite Comalat Navarra, cuya historia peninsular tiene su primera experiencia en el bibliobús que puso en marcha, en plena Guerra Civil, y solo durante unos cuantos meses, el Servei de Biblioteques del Front (SBF) de la Generalitat de Catalunya.

Nuestro tiempo, como también hemos comentado, está atravesado por la movilidad de los textos en las redes sociales, fenómeno investigado por Daniel Escandell Montiel en varias publicaciones,[52] quien aquí nos propone un acercamiento a Twitter (ahora X) como plaza pública virtual, analizando su influencia en el discurso público contemporáneo. Desdibujada en el mundo virtual, según Fabio Contu, la poesía reclama su lugar cívico a través de manifestaciones que se sitúan entre la pasquinada antigua y el arte urbano actual, plasmándose en los poemas anónimos que se diseminan en las paredes de las ciudades, pero también infiltrados en libros en movimiento, tomados en préstamo de bibliotecas o comprados en librerías, como las acciones promovidas en Italia por el Movimento per l'Emancipazione della Poesía (MEP).

La escritura y la lectura constituyen y construyen espacios y artefactos privilegiados para historiar los sentimientos. Bajo el título de *Emociones y cultura escrita*, la quinta y última sección reúne un puñado de artículos donde aflora la idea de la producción y la recepción escritas como actos que generan y visibilizan comunidades de distinta naturaleza: afectivas, políticas o devocionales. Algunos de estos escritos constituyen efectivos «actos de escritura», según la tesis de Beatrice Fraenkel, en cuanto que no se limitan a decir algo, sino que el hecho de escribirlos es, en sí mismo y por sí mismo, un acto performativo, dado que propicia acciones y reacciones.[53]

Véronique Plesch adopta esta interpretación en su lectura de los grafitis trazados sobre las pinturas murales de la iglesia de San Sebastián en Arborio (Vercelli), en el Piamonte italiano, desde el siglo XVI al XIX, concibiéndolos como inscripciones que sueldan afectos y constituyen una comunidad de gentes devotas del santo.[54] En un ámbito también rural, como el que estudia Pedro Javier Cruz Sánchez, las cruces,

[52] ESCANDELL, Daniel: *Cardo de nodo. Cartografía fragmentaria de la escritura en red*, Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2020; y *Escrituras para el siglo XXI. Literatura y blogosfera (v. 2.0)*, Madrid: Iberoamericana; Fráncfort del Meno: Vervuert, 2024.

[53] FRAENKEL, Béatrice: «Actes écrits, actes oraux: la performativité à l'épreuve de l'écriture», *Études de communication*, 29, 2006, pp. 69-93; y «Actos de escritura: cuando escribir es hacer» [2007], *Thémata. Revista de Filosofía*, 56, 2017, pp. 319-329.

[54] PLESCH, Véronique: «Memory on the Wall: Graffiti on Religious Wall Paintings», *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, 32/1, 2002, pp. 167-198; «Destruction or Preservation? The Meaning of Graffiti on Paintings in Religious Sites», en Virginia Chieffo Raguin (ed.): *Art, piety, and destruction in the Christian*

signos y mensajes religiosos inscritos sobre paredes y otras superficies inciden en la configuración de los paisajes escritos vinculados con las personas que viven en dichos sitios, susceptibles, por ello, de ser leídos en clave emocional.

Si «las emociones son ante todo instrumentos de sociabilidad», según Barbara H. Rosenwein, creadora del concepto «comunidades emocionales»,[55] parece evidente que algunas manifestaciones gráficas lo explicitan rotundamente y, además, lo hacen visible si se trata de escritos de uso, acción o exhibición públicas. Cabe pensarlo, por ejemplo, de las peticiones al «Santet de Poblenou» de las que se ocupa Érika Fernández Macías, esto es, el conjunto de escritos, junto a fotografías, flores o exvotos, que quienes visitan la tumba de este «santo popular» en ese cementerio barcelonés, constituidos en una suerte de «comunidad de escribientes»,[56] le dejan como ofrenda para, a cambio, conseguir su favor y que les conceda aquello que le suplican.

Este sentido comunitario que tienen algunas de estas *performances* públicas de la escritura entronca igualmente con la idea de «comunidad de interpretación o de lectores».[57] En cierto modo, puede decirse que así funcionan los anuncios mortuorios fijados sobre muros, todavía más si conciernen a una colectivo tan exclusivo como el que forman los judíos ortodoxos del barrio de Mea Shearim en Jerusalén, estudiados por Rivka Jana Greenblat, para quienes el reconocimiento público a sus difuntos es también una manera de explicitar sus vínculos religiosos, a la postre su lectura de los textos bíblicos.

Bajo otras claves, el registro escrito de la muerte protagoniza también el trabajo de Virginia Ramírez Martín, quien se aproxima a los ceremoniales y rituales establecidos por el Parlamento español para los funerales de Estado y de la clase política, entendiendo que estas ceremonias de luto y duelo oficial persiguen movilizar adhesiones y

*West, 1500-1700*, Londres: Routledge, 2010, pp. 137-172; y «Come capire i graffiti di Arborio?», *Lexia. Rivista de semiotica*, 17-18, 2014, pp. 127-147.

[55] ROSENWEIN, Barbara H.: «Worrying about Emotions in History», *The American Historical Review,* 107/3, 2002, pp. 821-845; *Emotional Communities in the Early Middle Ages*, Ithaca (Nueva York)-Londres: Cornell University Press, 2006; y, para la cita: «Problems and Methods in the History of Emotions», *Passions in Context: International Journal for the History and Theory of Emotions,* 1, 2010, p. 19.

[56] Para este término, remitimos a PETRUCCI, Armando: «Para una historia cualitativa del alfabetismo» …, pp. 50-52. Posteriormente la idea fue desarrollada, entre otros, por BARTOLI LANGELI, Attilio: *Scrittura e parentela. Autobiografia collectiva, scritture personali, rapporti familiari in una fonte Quattro-Cinquentesca*, Brescia: Grafo, 1989. Más recientemente la ha retomado, aplicándola al mundo contemporáneo, SIERRA BLAS, Verónica: «*Scrivere e no* … cartas», en Antonio Castillo Gómez (ed.): *L'eredità di Armando Petrucci. Tra paleografia e storia sociale (con un inedito di Armando Petrucci)*, Roma: Viella, 2022, pp. 222-224.

[57] FISH, Stanley: *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge (Massachusetts)-Londres: Harvard University Press, 1980; y CHARTIER, Roger: «Comunidades de lectores», en Roger Chartier: *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*, [1992] Barcelona: Gedisa, 1994, pp. 23-40.

promover el consenso social en torno a la clase política.[58] La emoción en sentido político opera en igual medida en las canciones de protesta del tardofranquismo y la Transición democrática en España, a las que dedica su capítulo Alberto Carrillo Linares, quien se detiene en el papel desempeñado por aquellos «trovadores urbanos» que ocuparon el espacio público, guitarra en mano, cantando en favor de la libertad.

## IV

La edición de cualquier libro es siempre laboriosa y la de este no ha sido una excepción. Tiene su génesis en los trabajos que se presentaron en los calurosos días de mediados de un junio de hace ahora seis años en las aulas de la Facultad de Filosofía y Letras (Colegio de Málaga) de la Universidad de Alcalá, en el marco de la undécima edición de nuestros periódicos Congresos Internacionales de Historia de la Cultura Escrita (CIHCE), en aquella ocasión convocado bajo el mismo título que le hemos dado a este volumen.

Al año siguiente, las vidas de todos se vieron paralizadas por la pandemia de la COVID-19 y, por si esto no fuera suficiente, en los años sucesivos algunos miembros de nuestro grupo sufrimos pérdidas familiares de primer orden que mermaron nuestras energías y nuestros ánimos. Vaya, pues, nuestro primer y sincero agradecimiento a los autores y autoras que colaboran en este volumen por su paciencia, por su comprensión y por haber mantenido inéditos los textos hasta este momento; trabajos que, dicho sea de paso, han revisado y actualizado todos ellos.

Con algún texto incorporado *ex novo,* que ha servido para paliar otros que hemos perdido por el camino, el libro llega, por fin, a sus lectores y lectoras gracias a distintos apoyos que es justo reconocer. Por un lado, las ayudas a la edición que hemos podido destinar de los proyectos de investigación del Plan Nacional disfrutados en este tiempo.[59] Por otro, la impagable dedicación de María de la Hoz Bermejo Martínez en la recepción y adaptación editorial de los trabajos.[60] Y también, por supuesto, el amparo

[58] Aunque no se tenga muy en cuenta lo que afecta a la escritura, para las liturgias, ceremoniales y usos políticos de la muerte pública en la España Contemporánea pueden consultarse los trabajos reunidos en CAO COSTOYA, David y MICHONNEAU, Stéphane (eds.): *La muerte pública. Los usos políticos del culto fúnebre en la España contemporánea*, Granada: Comares, 2024.

[59] *«Scripta in itinere». Discursos, formas y apropiaciones de la cultura escrita en espacios públicos desde la primera Edad Moderna a nuestros días* (HAR2014-51883-P); *«Vox populi». Espacios, prácticas y estrategias de visibilidad de las escrituras del margen en las Épocas Moderna y Contemporánea* (PID2019-107881GBI00/AEI/10.13039/501100011033); y *Subgrafias: artefactos, memorias y gestos subalternos en la Historia social de la cultura escrita (siglos XVI-XXI)* (PID2024-158235NB-I00), financiados por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, y la Agencia Estatal de Investigación.

[60] Aunque las suyas fueron colaboraciones muy puntuales y, en algunos casos, además, relacionadas con actividades académicas de distinto tipo que tuvieron que realizar en el marco de sus estudios de Máster, no

y la confianza de Álvaro Díaz Huici, siempre tan cómplice y solícito a nuestros proyectos librescos sobre cultura escrita, y de quienes trabajan a su lado en la editorial Trea. Ahora no queda sino esperar que esta nueva publicación, vestida con la característica indumentaria amarilla de la colección que la acoge, esté aceptablemente bien argamasada y pueda contribuir algo al conocimiento sobre la materia tratada. *Alea jacta est.*

queremos dejar de reconocer la ayuda que nos prestaron, cuando iniciamos el proceso de *editing* de este libro, Gema Bonnín Sánchez, Victoria Cano Latorre y Cristina García Luque (alumnas de la asignatura «El Sector Editorial» del Máster en Gestión Cultural y de Industrias Creativas de la Universidad de Alcalá en el curso 2021-2022); y Eva Granados Sanz (alumna del Doble Grado en Humanidades y Magisterio de Educación Primaria), quien en su último año de carrera, 2021-2022, disfrutó bajo nuestra tutela, en el Área de Ciencias y Técnicas Historiográficas del Departamento de Historia y Filosofía de la Universidad de Alcalá, de una beca de colaboración del Ministerio de Educación y Formación Profesional). Junto a ellas, queremos igualmente agradecer a Laura Martínez Martín, Elena Fernández Gómez y Guadalupe Adámez Castro que se prestaran a echarnos una mano con la recepción de los textos recibidos y la organización del trabajo de corrección, y en el caso concreto de la última, con la revisión de algunos de los artículos en italiano.

PARTE I

# Ideología, representación y memoria

1

# *Sicut lilium inter spinas.* Circulación de dogmas en la Valencia del Quinientos

Julio Macián Ferrandis

*Universitat d'Alacant*

La religión siempre ha encontrado en la imagen el complemento idóneo para la palabra, tanto oral como escrita. Según Albert Toldrà, el ser humano precisa de una serie de signos y metáforas que le acompañen en la abstracción hacia lo intangible.[1] En este sentido, el objetivo del presente estudio es analizar la difusión de la doctrina de la Inmaculada Concepción en la Valencia del Quinientos mediante la combinación de la imagen y de la escritura. Para ello, se partirá de una serie de pinturas dedicadas a este tema, realizadas por los Macip, una de las principales sagas de pintores del reino de Valencia, entre quienes destaca el maestro Joan de Joanes (*ca.* 1505-1579).[2]

Con tal fin, a lo largo de las siguientes páginas se expondrán los antecedentes pictóricos y literarios que prefiguraron este modelo iconográfico de la Inmaculada; seguidamente, se destacará la trascendencia de Vicent y Joan Macip, padre e hijo, en la difusión de la imagen de la Virgen Inmaculada y de los valores gráficos y estéticos renacentistas; en tercer lugar, se realizará un análisis paleográfico y crítico de los textos que acompañan estas pinturas; y, para concluir, se expondrá la fortuna de dicho modelo de Inmaculada tras la muerte de Joanes en los albores del Barroco.

[1] TOLDRÀ VILARDELL, Albert: *Aprés la mort: un viatge amb sant Vicent al més enllà medieval*, Valencia: Eliseu Climent, 2000, p. 34.

[2] Aunque así es como se conoce generalmente a este pintor, las tendencias historiográficas actuales tienden a llamarlo Joan Macip o Joanes, la latinización de su nombre que empezó a utilizar a partir de la década de 1550. La repetitiva denominación *Juan de Juanes* deriva de las biografías del pintor del siglo XVII, como la de Palomino (*vid.* n. 28), donde se decía que *Joanes* es la forma valenciana del apellido *Juánez*. Por estas razones, en adelante nos referiremos al pintor por su nombre de pila o por la forma latina del mismo.

## 1. ANTECEDENTES LITERARIOS E ICONOGRÁFICOS DE LA INMACULADA

A pesar de que el origen de las tesis concepcionistas haya que buscarlo en las iglesias orientales, más dadas a las disquisiciones teológicas, al culto mariano y a las jaculatorias laudatorias dirigidas a las figuras sagradas, la devoción por la Inmaculada en los reinos hispánicos es inmemorial y sus monarcas siempre se presentaron como los principales adalides de esta doctrina que, pese a todo, no fue aceptada por la Iglesia Católica como dogma de fe hasta 1854, a través de la bula *Ineffabilis Deus* del papa Pío IX.[3]

La devoción generalizada a esta advocación favoreció el reflejo temprano de la Inmaculada en el arte español. La complejidad teológica inherente a este concepto hace muy complicada su representación, por lo que los artistas se vieron obligados a recurrir al uso de símbolos y metáforas para su plasmación. De hecho, las primeras representaciones hispánicas a lo largo del siglo XV no eran más que la readaptación de tipos iconográficos previos de la Virgen —como la Mujer Apocalíptica—, añadiéndoles algunos elementos propios de la Inmaculada.[4]

La falta de textos que relaten los primeros años de la vida de María es uno de los principales problemas a los que se enfrentaron los artistas. El *Protoevangelio de Santiago*,[5] texto apócrifo del siglo II, es el que más datos proporciona al respecto y es el origen del resto de relatos marianos. En él se desarrolla la genealogía de la Virgen y se explican las dificultades de Joaquín y Ana para procrear y la elección de estos por parte de Dios para concebir a María. De esta historia procede una de las representaciones más difundidas de la Inmaculada, que también tuvo un gran arraigo en el arte valenciano: el *Abrazo ante la Puerta Dorada*, momento en el que san Joaquín y santa Ana concibieron castamente a María con un abrazo. La iconografía cristiana, rica en recursos, combinaba esta escena narrativa con otra más simbólica y de difícil comprensión, atribuida al abad Suger: el *Árbol de Jesé*, la genealogía de la Virgen. En las pinturas, el árbol hundía sus raíces en Jesé, padre del rey David, que solía aparecer durmiendo; en el extremo de la rama principal se encontraba la Virgen (jugando con

[3] TORMO MONZÓ, Elías: *La Inmaculada y el arte español*, Madrid: Fototipias de Hauser y Menet, 1915, pp. 12-13.

[4] GARCÍA MAHÍQUES, Rafael: «Perfiles iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (I): Sicut mulier amicta sole et luna sub pedibus eius», *Ars longa: cuadernos de arte*, n.º 6, 1995, pp. 187-197; GARCÍA MAHÍQUES, Rafael: «Perfiles iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (II): Ab initio et ante saecula creata sum», *Ars longa, cuadernos de arte*, n.º 7-8, 1996-1997, pp. 177-184; STRATTON, Suzanne: *La Inmaculada Concepción en el arte español*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1989, pp. 5, 13.

[5] GONZÁLEZ-BLANCO, Edmundo (ed.): *Los Evangelios apócrifos*, vol. I, Madrid: Bergua, 1934.

los sonidos de *virgo*-virgen y *virga*-vara), mientras que la flor que coronaba el árbol era Cristo.[6]

No obstante, la dificultad de comprensión de estas escenas, que hacía necesaria la intermediación de una persona culta con conocimientos teológicos y de las Sagradas Escrituras, favoreció el desarrollo y consolidación de un nuevo tipo iconográfico fácilmente reconocible, ya a finales del siglo XV: la Virgen *tota pulchra*, es decir, la figura de María rodeada de una serie de elementos alegóricos referidos a su pureza. Los antecedentes literarios en los que se fundamenta esta representación y la asociación de la Inmaculada con el *Cantar de los Cantares* son antiguos. Según investigadores como Suzanne Stratton o Manuel Trens, tanto san Benito como san Bernardo de Claraval o Abelardo acudieron al famoso verso de Salomón, «tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te» (Cant 4, 7), para referirse a la Virgen.[7] Posteriormente, fueron añadiéndose jaculatorias, que se dispusieron junto a la representación simbólica de estas, alrededor de la figura de la Virgen: *electa ut sol, fons signatus, sicut cedrus exaltata, stella maris, sicut lilium inter spinas*, etc.

No es aleatorio el cambio efectuado en las fuentes, de los textos apócrifos a los libros veterotestamentarios: mediante la utilización de los amorosos versos del *Cantar*, María deja de ser simplemente la Virgen, la madre de Cristo y pasa a asociarse con la Sulamita, la esposa y amada de Dios, quien le dirige toda una serie de expresiones amorosas, alabando su belleza y pureza.[8] Ya es Inmaculada. Asimismo, la trascendencia teológica de esta variación en las fuentes va más allá: se buscaban elementos que reforzasen la idea de la pureza eterna de María, es decir, que siempre existió en la mente de Dios y que fue creada sin pecado por él mismo, para ser el receptáculo de su Hijo. De esta manera, diversos fragmentos del Antiguo Testamento podrían interpretarse como indicios de la preexistencia de la Virgen y como profecías de su concepción inmaculada.

Junto a la fuente bíblica, encontramos otros antecedentes literarios y gráficos de los epítetos marianos, que pudieron influir en la creación del tipo iconográfico de la Virgen *tota pulchra*. Por un lado, la *Biblia pauperum*, un resumen del texto bíblico difundido a partir del siglo XIV y compuesto por una serie de viñetas con pocos textos, que acercaban las enseñanzas de la Biblia a los legos.[9] En nuestro caso, adelanta algunos

[6] TRENS, Manuel: *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid: Plus Ultra, 1946, pp. 97-118.

[7] STRATTON, Suzanne: *La Inmaculada Concepción en el arte español…*, pp. 17-19, 35; TRENS, Manuel: *María. Iconografía de la Virgen en el arte español…*, p. 150.

[8] TRAMOYERES BLASCO, Luis: «La Purísima Concepción de Juan de Joanes. Origen y vicisitudes de esta famosa pintura», *Archivo de Arte Valenciano*, n.º 3, vol. 2, 1917, p. 117.

[9] En la actualidad, las corrientes historiográficas tienden a ser críticos con el *topos* del arte medieval como un catecismo en piedra o una biblia pintada dirigida a transmitir las verdades de la fe a los iletrados. Argumentando que hasta qué punto son visibles las escenas e inteligibles los símbolos, algunos autores proponen la revisión de las teorías más clásicas. En este sentido, la *Biblia pauperum* es considerada más bien como una

de los símbolos que posteriormente se asociarán a la Inmaculada.[10] Por otro, la Virgen germánica *Ährenkleid*, que representa el recogimiento de María en los instantes previos a su matrimonio con san José. La Virgen aparece de pie, con las manos juntas en oración y los cabellos sueltos, tal y como se representará en el tipo *tota pulchra*.[11] Por último, existe toda una serie de composiciones pictóricas de tema mariano que acabarán unificándose para representar a la Inmaculada: la coronación de la Virgen por la Trinidad, la Virgen sobre la media luna o Virgen apocalíptica —relacionando a María con la mujer parturienta que aparece sobre una luna creciente en la visión de san Juan en Patmos— o la Virgen del Rosario,[12] de la cual se encontró una matriz de grabado, fechada en 1488 y realizada por el dominico Francesc Doménech, que causó un gran revuelo en Valencia.[13]

Pero conviene aclarar dos aspectos. Por un lado, todos los autores que hemos consultado sobre este asunto definen los epítetos marianos como «letanías lauretanas», que se difundieron a partir del 1500.[14] Sin embargo, una simple consulta con dichas letanías refleja que, si bien pudieron tener un origen común, las jaculatorias de la Inmaculada no se corresponden con las letanías lauretanas. De hecho, solo coincide plenamente uno de estos epítetos *(Turris David)*, mientras que otros tres se asemejan levemente (*Speculum sine macula* en la Virgen *tota pulchra* frente al *Speculum iustitiæ* de las letanías, *Stella maris* frente a *Stella matutina* y *Porta Cœli* frente a *Ianua Cœli*).

Por otro, la tradición historiográfica valenciana, con más buena voluntad —y un poco de chovinismo— que atino, ha propagado la teoría de que la configuración de la imagen de la Inmaculada rodeada de los emblemas marianos se debe a sor Isabel de Villena, abadesa del monasterio de la Santísima Trinidad de Valencia.[15] Leonor de Aragón, su nombre en el siglo, era la hija bastarda de Enrique de Villena, conocido como el Nigromante, y fue criada en la corte valenciana de la reina María de Castilla, esposa de Alfonso el Magnánimo, donde sin duda adquirió la gran cultura de la que hizo gala en sus escritos. Su principal obra fue la *Vita Christi*,[16] considerada como una

herramienta mnemotécnica destinada a los predicadores. WIRTH, Jean: *L'image médiévale: naissance et développements (VI/XVe siècle)*, París: Méridiens Klincksieck, 1989; GOMBRICH, Ernst H. J.: T*he uses of images. Studies in the social function of art and visual communication*, London: Phaidon, 2000.

[10] TRENS, Manuel: *María. Iconografía de la Virgen en el arte español…*, p. 150.

[11] STRATTON, Suzanne: *La Inmaculada Concepción en el arte español…*, p. 35.

[12] TRAMOYERES BLASCO, Luis: «La Purísima Concepción de Juan de Joanes…», p. 115.

[13] GALLEGO GALLEGO, Antonio: *Historia del grabado en España*, Madrid: Cátedra, 1990, p. 22. Para una reproducción de la imagen, SANCHIS GUARNER, Manuel: *València: els seus gravadors i la gran aventura d'Ernest Furió*, s. l.: 1977, p. 9, fig. 1.

[14] STRATTON, Suzanne: *La Inmaculada Concepción en el arte español…*, p. 35.

[15] TORMO MONZÓ, Elías: *La Inmaculada y el arte español…*, p. 22.

[16] Sobre la *Vita Christi* de sor Isabel de Villena, conviene consultar los numerosos estudios realizados por el profesor Albert Hauf, en especial la edición facsímil que se hizo del incunable de esta obra DE VILLENA, Isabel: *Vita Christi*, Valencia: Biblioteca Valenciana, 2006.

respuesta al misógino *L'espill* de Jaume Roig, al destacar las figuras femeninas de los Evangelios y, en especial, al centrarse en la virgen María. De hecho, los primeros 55 capítulos de su extensa obra están dedicados a la concepción, infancia y vida de la Virgen antes del nacimiento de Cristo. La *Vita*, escrita en valenciano, está repleta de citas latinas procedentes de los Padres de la Iglesia y de la Biblia. El carácter panegírico de la obra en honor a la Virgen, las constantes referencias cultas a las Escrituras y a los textos teológicos y la aparición de algunos de los epítetos marianos que posteriormente se representarían junto a la figura de María en las Inmaculadas, es lo que ha movido a algunos investigadores, y posteriormente a los que han copiado sus argumentos sin acudir a las fuentes, a adjudicar a sor Isabel de Villena la elaboración de este tipo iconográfico que tuvo tanta fortuna en tierras valencianas.

Con todos estos referentes, pasamos ya a analizar las primeras representaciones de la Virgen *tota pulchra* como tal. Según Suzanne Stratton, refrendada por el iconógrafo Louis Réau,[17] la representación más antigua se encuentra en la capilla de Notre-Dame de Cahors, construida en 1487 —lo que ratifica que los epítetos inmaculistas no pueden proceder directamente de las letanías lauretanas—.[18] En la Península Ibérica, el ejemplo más antiguo procede del retablo mayor de la iglesia del Cerco de Artajona, en Navarra, donde en 1497 se pinta una Virgen *tota pulchra* muy similar a la de Cahors.[19] Los investigadores aducen que la semejanza entre ambas obras se debe a que la dicha iglesia de Artajona era un priorato dependiente de la basílica de San Saturnino de Toulouse y que, por la cercanía con la ciudad de Cahors, pudo pasar esta representación inmaculista a los reinos hispánicos.[20]

Sin olvidar estos antecedentes iconográficos, la imprenta fue, a nuestro modo de ver, la principal difusora del tipo de Virgen *tota pulchra* durante el siglo XVI. Como afirma Antonio Gallego, «el grabado va a potenciar un mayor consumo de imágenes y su mayor difusión, es "el motor de una verdadera democratización icónica"». Por desgracia, como reconoce el mismo investigador, son pocos los ejemplos de estampas sueltas que han llegado hasta nuestros días.[21]

Sin embargo, notables estudiosos del arte valenciano, como Tramoyeres Blasco, han conseguido identificar una serie de grabados que sirven para enlazar las tempranas representaciones de Cahors y Artajona con las Inmaculadas del maestro Joanes, objeto del presente estudio.[22] A grandes rasgos, alrededor del 1502, se publicaron en Valencia los gozos marianos del convento de la Encarnación, con un grabado xilo-

[17] RÉAU, Louis: *Iconografía del arte cristiano*, t. 1, vol. 2, Barcelona: Serbal, 1996, p. 87.
[18] STRATTON, Suzanne: *La Inmaculada Concepción en el arte español…*, p. 35.
[19] TRENS, Manuel: *María. Iconografía de la Virgen en el arte español…*, pp. 152-154.
[20] STRATTON, Suzanne: *La Inmaculada Concepción en el arte español…*, p. 38.
[21] GALLEGO GALLEGO, Antonio: *Historia del grabado en España…*, p. 16, 19.
[22] TRAMOYERES BLASCO, Luis: «La Purísima Concepción de Juan de Joanes…», pp. 116-117.

**Fig. 1.** Frontispicio *Llibre de Consells* de Jaume Roig, 1531.

gráfico en el frontispicio que representa a una Virgen *tota pulchra*.[23] Tras estas, se publicaron entre 1518 y 1531 una serie de obras concepcionistas que en sus portadas representaban de forma más o menos fiel, con mayor o menor gusto, la imagen de los gozos del convento de la Encarnación.[24]

## 2. LOS MACIP: PINTORES DEL RENACIMIENTO

Si tuviéramos que destacar uno o varios artistas valencianos por su maestría en la pintura, sin duda alguna elegiríamos a la saga de los Macip, quienes durante casi un siglo dominaron el panorama pictórico valenciano, especialmente los dos primeros miembros de la familia: Vicent Macip y Joan Macip, conocido como Joanes. En cambio, la pintura de Vicent Macip Comes, perteneciente a la tercera generación, ya da muestras

[23] Reproducción facsimilar en AGUILÓ I FUSTER, Mariano (ed.), *Cançoner de les obretes més divulgades en nostra lengua materna durant los segles XIV, XV y XVI*, Barcelona, Llibreria d'Alvar Verdaguer, 1900, f. 1r.

[24] Por ejemplo, la edición del *Llibre de Consells* de Jaume Roig, impresa en Valencia el 30 de junio de 1531 por Francesc Díaz Romano (Fig. 1).

de agotamiento artístico y de falta de originalidad. Su obra se caracteriza por la copia continua de los modelos paternos, en un periodo —finales del siglo XVI y principios del XVII— en el que el luminismo rafaelesco de Joanes estaba cediendo a los rasgos barrocos de la pintura de Caravaggio y Ribera. En cualquier caso, a continuación, nos centraremos en las figuras de Vicent Macip (*ca.* 1475-1551) y de Joanes (*ca.* 1505-1579) y su relación con las Inmaculadas y la escritura. Para comenzar, cabría hacer una breve reseña biográfica de ambos personajes.[25] Macip padre nació en Valencia hacia 1475 y su educación pictórica bebe de la corriente hispanoflamenca, que tuvo tanta fortuna en este reino, aunque suavizada por la pintura del italiano San Leocadio. Ya en la primera década del Quinientos, Macip dio un temprano giro, aunque incompleto, hacia formas renacentistas gracias a la llegada a la capital de los Hernandos, pintores manchegos discípulos de da Vinci, que llevaron consigo a Valencia el estilo leonardesco. Aunque se aprecia un notable intento de Macip por representar las medidas, las proporciones y las formas renacentistas, mantiene rasgos propios del flamenquismo, como los abundantes dorados utilizados en los fondos de sus pinturas. Su estilo experimentará el viraje definitivo hacia el arte *alla romana* en la década de 1520, gracias al estudio de un lote de pinturas de Sebastiano del Piombo, llevado a Valencia por el embajador Vich a su vuelta de Roma.[26] En esta década de experimentación, se observa su creciente dominio de la técnica pictórica y la adaptación del estilo de Rafael a su

[25] Para las biografías de los Macip, recomendamos especialmente el clásico estudio de José Albi, complementado con la obra de Isidro Puig, Ximo Company y Luisa Tolosa en la que se exhuman nuevos documentos de archivo sobre Joanes y su familia, lo que ha permitido perfilar mejor sus biografías. También se pueden consultar los apuntes biográficos de los catálogos de las exposiciones dedicadas a ambos artistas. ALBI FITA, José: *Joan de Joanes y su círculo artístico*, 3 vols., Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1979; PUIG SANCHIS, Isidro: *El pintor Joan de Joanes y su entorno familiar. Los Macip a través de las fuentes literarias y la documentación de archivo*, Lérida: Universitat de Lleida, 2015; BENITO DOMÉNECH, Fernando y GALDÓN, José Luis: *Vicent Macip (ca. 1475-1550)*, Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 1997; BENITO DOMÉNECH, Fernando: *Joan de Joanes: una nueva visión del artista y su obra*, Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2000.

[26] Recientes investigaciones han trastocado los tradicionales *corpora* de pinturas atribuidos a Macip y a Joanes. Entre estos estudios, destaca el llevado a cabo por Isidro Puig, Ximo Company y Luisa Tolosa citado en la nota anterior, en el que, no sin cierto sentido, argumentan que las pinturas de carácter renacentista hasta ahora consideradas de la etapa madura de Macip, serían en realidad obras de colaboración entre padre e hijo o, directamente, obras de un joven Joanes. Esta hipótesis se sustenta en el hecho de que resultaría muy complicado para un artista maduro —Macip tendría alrededor de 50 años en la supuesta llegada de las pinturas de Sebastiano del Piombo a Valencia—, educado en el estilo gótico cuatrocentista, realizar un viraje tan drástico en su forma de pintar. Asimismo, todos los autores que hasta el momento han defendido la autoría de Macip de las pinturas más modernas, basan sus argumentos en el estudio de las pinturas del Piombo por parte del padre de Joanes. Sin embargo, no existe ninguna noticia concreta de la llegada de esas pinturas con el embajador Vich y, mucho menos, de que este permitiera a nuestro artista su análisis y estudio. Aunque consideramos más lógica la atribución de estas obras a Joanes, la ausencia de fuentes esclarecedoras y de teorías sólidamente fundadas, hace que, de momento, demos un voto de confianza a Macip, a pesar de que tengamos en cuenta las nuevas aportaciones historiográficas sobre esta saga de pintores.

propia manera de pintar. Macip, va cediendo un protagonismo cada vez mayor a su hijo, Joanes, nacido en los primeros años de la centuria, que progresivamente irá tomando las riendas del taller durante las décadas de 1530 y 1540, hasta el fallecimiento de su padre a mediados del XVI.

Sobre Joanes se ha escrito mucho. Su estilo plenamente rafaelesco, de una perfección técnica admirable, luminista, delicada y devota asombra al observador de su obra por la armonía y belleza de su pintura. De hecho, se dice que es un artista que adelanta los preceptos de la Contrarreforma en el ámbito pictórico. Su producción artística se centró eminentemente en la ciudad de Valencia, aunque recibió encargos procedentes de otras ciudades y villas del antiguo reino, destacándose sobre todo en la pintura religiosa. Son famosos sus Salvadores Eucarísticos, representaciones místicas de Cristo en el momento de la institución de la Eucaristía, de los que se conservan varios ejemplares magníficos en el Museo de Bellas Artes y en la catedral de Valencia, así como en el Museo del Prado. No obstante, la fama de Joanes y el motivo por el cual lo presentamos en este estudio viene dada por la serie de pinturas que realizó sobre la Inmaculada. Él, con la sensibilidad que le es propia, fue capaz de tomar las formas toscas de los grabados de la Virgen *tota pulchra* y dotar a sus obras de una afectividad y piedad a la altura de la devoción que se tenía en el reino de Valencia por esta advocación mariana.

En el tema que aquí tratamos, nos interesa destacar la importancia de ambos artistas en el ámbito de la escritura, ya que son los introductores de las capitales humanísticas de refinado gusto renacentista en la pintura valenciana. La dilatada carrera de Vicent Macip permite un estudio del tránsito de las grafías góticas a las humanísticas en las escrituras expuestas en la pintura.[27] En sus primeras obras, Macip todavía emplea la escritura gótica textual, combinada en ocasiones con grafías prehumanísticas. Sin embargo, en la década de 1520 la escritura gótica va desapareciendo progresivamente de la pintura del viejo Macip, dando paso a una capital humanística de gran belleza, proporcionada y armoniosa. Esta será tomada por su hijo Joanes, quien la empleará en la mayor parte de sus obras. De este modo y gracias a las pinturas de los Macip, la escritura mayúscula humanística se difundirá desde Valencia por las regiones centrales del reino, desde Castellón hasta Fuente la Higuera. Esta saga de artistas es una de las principales representantes del renacimiento pictórico y, en cierto modo, escriturario en estas tierras.

[27] Atendiendo a lo dicho en la nota anterior, cabría plantear con interrogantes la participación de Macip en la introducción y difusión de los valores gráficos renacentistas en la pintura valenciana del periodo.

## 3. JOANES Y LA INMACULADA CONCEPCIÓN

Centrándonos ya en nuestro objeto de estudio, cabe decir que nos movemos una vez más por los caminos de la leyenda. Según algunas biografías antiguas de Joanes, la Inmaculada más famosa, la de la iglesia de la Compañía de Jesús de Valencia, fue un encargo del padre jesuita Martín Albero.[28] Mientras se hallaba en el jardín de la Casa Profesa, tuvo una visión mística en la que se le apareció la Inmaculada rodeada de los emblemas marianos. El padre jesuita, confesor de Joanes, le pidió que realizara una pintura en la que figurara la Virgen con sus símbolos, tal y como él la había visto. La leyenda concluye con el pintor frustrado, pues era incapaz de representar la figura tal y como quería su comitente, hasta que este le aconsejó que se confesara y comulgara. Tras esto, Joanes pudo acabar su obra, con la total satisfacción del jesuita.[29]

Dejando a un lado lo sobrenatural, como ya hemos visto, Joanes no es el inventor de ningún tipo iconográfico de la Virgen, ni esta le ordenó a ningún sacerdote que la representara tal y como se le había aparecido, sino que la figuración de la Virgen *tota pulchra* es un proceso muy lento, en el cual se van añadiendo elementos que desembocan, a finales del siglo XV, en la tipología de Inmaculada que estamos analizando. Aparte de ello, esta pieza está datada en torno a 1571, en la etapa final de Joanes, fallecido en 1579. Si fuera un encargo de una temática totalmente original y novedosa, como pretende la leyenda, no se comprendería la existencia de otras tres Inmaculadas del tipo *tota pulchra* adscritas al pincel de Joan Macip, con un estilo menos maduro, y otra cuya autoría está debatida entre nuestro pintor y su padre.

Si bien Joanes no fue el creador de este tipo iconográfico, lo que sí debemos reconocer es que, gracias a su arte y a las numerosas pinturas dedicadas a la Inmaculada que realizó a lo largo de su vida, esta imagen gozó de gran popularidad y devoción en el reino de Valencia. Con un arco cronológico amplio, que cubre las décadas centrales del siglo XVI, las Inmaculadas de Joanes que conservamos son las siguientes: en primer lugar, la Inmaculada de la colección Central Hispano, antiguamente perteneciente a la colección del Infante don Alfonso de Borbón (Fig. 2). Está datada en torno a 1535-1540 y se cree que procede de la iglesia de San Bartolomé de Valencia, según un contrato localizado.[30] Pertenecería, por tanto, a la etapa de colaboración

[28] NIEREMBERG, Juan Eusebio: *Firmamento religioso de lúcidos astros en algunos claros varones de la Compañía de Jesús*, Madrid: 1664. En esta obra, el padre Nieremberg relata el episodio vivido por el padre Albero. Esta leyenda es tomada por biógrafos de Joanes, como Palomino (PALOMINO Y VELASCO, Antonio: *Vidas*, Madrid: Alianza, 1986, pp. 67-68) y repetido hasta la saciedad en todos los estudios relativos al maestro valenciano.

[29] ALBI FITA, José: *Joan de Joanes y su círculo artístico…* , vol. I, pp. 253-256.

[30] Archivo de Protocolos del Patriarca de Valencia (APPV), *Protocolo de Joan Guimerà*, Valencia, 15 de septiembre de 1537, n.º 2696, editado en PUIG SANCHIS, Isidro (dir.): *El pintor Joan de Joanes y su entorno familiar. Los Macip a través de las fuentes literarias…* , pp. 208-209.

**Fig. 2.** *Inmaculada Concepción* de Vicent Macip (¿?) y Joanes, 1535-1540. Madrid, Colección Central-Hispano.

entre los Macip padre e hijo. Sus características estilísticas evidencian que se trata de una de las más antiguas conservadas: el abundante uso de oro en los fondos, herencia del flamenquismo de Vicent Macip, muy común en la pintura valenciana, que contribuye a otorgar un aire místico a la escena; la rigidez de la Virgen, en comparación con la mayor naturalidad de las posteriores, podría deberse al hecho de tener como referente directo las Inmaculadas de los grabados vistos con anterioridad; etc. Por el contrario, de entre todas las pinturas analizadas, esta es la que cuenta con un mayor número de letreros, con un total de 18 versos extraídos de la Biblia, por lo que será la que tomaremos como referencia en el análisis de los textos.

En segundo lugar, encontramos la pequeña tabla de la Inmaculada, procedente del convento de la Concepción de Castellón, aunque conservada actualmente en el museo de la Basílica de San Pascual Baylón de Villarreal, y se data entre 1540 y 1550. Lo burdo de algunos de los detalles ha hecho sospechar a los investigadores de que

no se trata de una obra de Joanes. No obstante, la técnica minuciosa y la delicadeza con la que es tratada la figura de la Virgen solo pueden pertenecer al artista valenciano, por lo que se ha considerado una obra de taller con intervención del maestro.[31] Es la Inmaculada con menos filacterias, nueve en total, sin duda alguna debido a su pequeño tamaño.

En tercer lugar, observamos la elegante pintura de Sot de Ferrer, que conserva gran parte de la marquetería original. En este caso, la Virgen no aparece completamente rodeada por los epítetos marianos, sino que los once símbolos con sus respectivas filacterias se agrupan en la parte superior de la pintura, mientras que a los pies de la Inmaculada se encuentran san Joaquín y santa Ana, una referencia a las antiguas representaciones del *Abrazo ante la Puerta Dorada*. El versículo del *Cantar* «Tota pulchra es» se dispone en el friso (reconstruido) y el basamento (original) del retablo. Esta obra está datada alrededor del año 1560.

En cuarto lugar, encontramos la Inmaculada conservada en la iglesia de Santo Tomás de Valencia, el precedente inmediato a la pintura encargada por el jesuita padre Albero. De hecho, se piensa que esta obra podía ser uno de los bocetos que Joanes le mostró a su comitente y que este rechazó por no transmitir lo que él vio en su visión. Evidentemente, las fuentes hablan de bocetos, no de obras terminadas, por lo que es difícil que lo narrado por la leyenda —la parte realista, al menos— sea cierta. En cualquier caso, los investigadores han datado esta pintura por las mismas fechas que la de la iglesia de la Compañía, quizá de poco tiempo antes, por lo que se situaría alrededor de los años 1570 y 1571. En ella, la Virgen ya no aparece contrastada sobre un fondo dorado, sino que se encuentra rodeada completamente por luz, con todos los símbolos marianos, en total quince textos, dispuestos a su alrededor.

Finalmente, llegamos a la que es considerada ya no solo como una de las mejores Inmaculadas de Joanes, sino como una de sus mejores pinturas, la obra que culmina su larga carrera artística (Fig. 3). La Virgen, dispuesta en el centro de la composición, mirando suavemente a los ojos del espectador, es coronada por la Trinidad; entre las personas que la componen se encuentra la filacteria con el *tota pulchra*. El resto de los epítetos, que junto con este suman 17, se disponen alrededor de María, como es habitual. La mayoría de los estudiosos coinciden en datarla sobre el 1571, aunque otros, como Tramoyeres, la consideran bastante anterior, de hacia 1552, cuando comenzó a construirse el templo de la Compañía en Valencia.[32] Albi, por el contrario, cree que es de *circa* 1575. En cualquier caso, se trata de una de las últimas obras de Joanes, muerto en Bocairente en 1579, cuando se encontraba en dicha villa realizando el retablo mayor de la iglesia parroquial.

[31] BENITO DOMÉNECH, Fernando: *Joan de Joanes: una nueva visión del artista y su obra…*, pp. 58-59.
[32] TRAMOYERES BLASCO, Luis: «La Purísima Concepción de Juan de Joanes…», p. 118.

**Fig. 3.** *Inmaculada Concepción* de Joanes, *ca.* 1571. Valencia, iglesia de la Compañía.

Como ya hemos dicho, la pintura que presenta una panoplia más amplia de jaculatorias marianas es, justamente, la más antigua, la realizada entre Vicent Macip y Joanes a finales de la década de 1530. Con la obra delante, comenzando por el verso de *Tota pulchra es* —que, aunque aparece dividido en dos filacterias, lo contaremos como una unidad— y siguiendo por los situados a nuestra izquierda, encontramos los siguientes: *Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te* (Cant 4, 7); *Electa ut sol* (Cant 6,9); *Sicut cypress*[*us*] *in* [*Monte*] *Sion* (Eccli 24, 17); *Porta celi* (Gn 28, 17); *Virga Iesse* (Is 11, 1); *Puteus aquarum vi*[*ventium*] (Cant 4, 15); *Rosa in Hierico* (Eccli 24, 18); *Oliva speciosa in ca*[*mpis*] (Eccli 24, 19); *Ortus conclusus* (Cant 4, 12); *Pulchra ut luna* (Cant 6, 9); *Stella maris* (Himno litúrgico); *Civitas Dei* (Ps 86, 3); *Palma in Cades* (Eccli 24, 18); *Speculum sine macula* (Sap 7, 26); *Turris David* (Cant 4, 4); *Lilium inter spinas* (Cant 2, 2); *Cedrus exaltata* (Eccli 24, 17) y *Fons signatus* (Cant 4, 12).

El predominio absoluto lo tienen los epítetos extraídos del *Cantar de los Cantares*, con ocho extractos del total de dieciocho. Le siguen los textos procedentes del libro del Eclesiástico, con cinco ejemplos. El resto proceden del Génesis (1), del libro de Isaías (1), de himnos litúrgicos (1), de los Psalmos (1) y del libro de la Sabiduría (1). Por lo tanto, todos proceden del Antiguo Testamento —salvo *Stella maris*—. Como

dijimos con anterioridad, el hecho de recurrir a los libros veterotestamentarios para honrar a la Virgen se debe a la búsqueda de referencias de la preexistencia de María y, por tanto, de su concepción *sine macula*.

Los textos que aparecen en las cinco pinturas, a pesar de presentar ciertas diferencias en la ortografía o en la presencia u omisión de palabras son: *Civitas Dei, Electa ut sol, Porta cœli, Pulchra ut luna, Sicut cedrus exaltata in Libano, Stella Maris* y *Turris David*. Aparecen en cuatro de las pinturas los siguientes fragmentos: *Fons signatus, Hortus conclusus, Oliva speciosa in campis, Sicut lilium inter spinas, Sicut palma in Cades* y *Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te*. Por último, las presentes en tres de las pinturas son: *Sicut cypressus in Monte Sion, Plantatio rosa in Hierico* y *Speculum sine macula*. Este conjunto de jaculatorias constituiría, por tanto, el grueso de los epítetos atribuidos a la Inmaculada según el tipo de la Virgen *tota pulchra*. El resto de los fragmentos bíblicos serían, en cierto modo, accesorios, y se incluirían dependiendo del espacio disponible en la pintura. De entre los restantes, destacaríamos el de *Virga Iesse*, que aparece en la primera de las Inmaculadas y, a nuestro modo de ver, todavía constituiría un enlace con las antiguas representaciones de la Inmaculada a través de la iconografía del *Árbol de Jesé*, un testigo fosilizado de otros modos pasados de representar esta advocación mariana.

Por lo que respecta a la escritura empleada, esta no difiere en absoluto de las usadas por los Macip en sus obras. Nos encontramos ante unas capitales humanísticas de gran belleza, que destacan por su claridad, armonía, diseño y legibilidad absoluta. En estos textos, Joanes consigue reproducir el aspecto de las inscripciones de época augustea mediante una serie de elementos que le permiten recrear esta atmósfera clásica: las astas de la «M» completamente verticales, la «R» dibujada con una elegante trazo inferior en espátula, la alternancia de los trazos gruesos y finos, los ángulos y curvas muy pronunciados, el módulo grande y constante de las letras, la ausencia de abreviaturas y el empleo de la *scriptio continua*, sin signos de interpunción salvo al final de la frase. Asimismo, aparecen algunos nexos, como el creado por la «H» y la «R» de la palabra *pulchra* o por la «H» y la «E» en *Iherico*, en la «M» y la «E» de *mea*, por la «T» y la «E» en *te;* la representación del diptongo «Œ» en *cœli*; o la sobreposición de algunas letras, por ejemplo, la «V» dentro de la «C» en *macula* o la «O» dentro de la «C» en *covallium*.

## 4. LAS *INMACULADAS*: ENTRE EL RENACIMIENTO Y EL BARROCO

La fortuna posterior de la iconografía inmaculista consolidada por Joanes difiere de la fama de la que gozaron sus Vírgenes *totæ pulchræ* en vida del artista. Como ya hemos dicho con anterioridad, su hijo Vicent Macip Comes siguió representando esta figu-

**Fig. 4.** *Inmaculada Concepción*, atribuida a Joan Bru, *ca.* 1800. Játiva, Museo de Bellas Artes.

ración de la Inmaculada, al igual que otros seguidores de la escuela joanesca, como Nicolau Borràs. Sin embargo, a finales del XVI y principios del XVII, la iconografía de la Virgen Inmaculada comienza a sufrir ciertas variaciones. Tras la Contrarreforma, lo que se buscaba era conmover al fiel. Para ello, se requiere una pintura efectista, con juegos de luces y sombras potentes y alejada de complicaciones teológicas. Por ello, la Virgen *tota pulchra*, caracterizada justamente por la luminosidad y la representación de la doctrina mediante símbolos, comienza a desaparecer. Primero, se omiten los letreros que explican los epítetos marianos; después, estos empiezan a ser representados ya no alrededor de la Virgen, sino como elementos componentes de un paisaje o como una abigarrada panoplia a los pies de María. Finalmente, desaparecerán tras la consolidación y triunfo del tipo de Inmaculada promovido por Murillo.

En cuanto a la difusión de la Virgen *tota pulchra* a través de la imprenta, como también se ha comentado anteriormente, son muy pocos los ejemplos que han sobrevivido al paso del tiempo. Sin embargo, podríamos considerar que el tipo iconográfico establecido por Joanes gozó (parcialmente) de mayor fortuna en el ámbito del arte popular. Por una parte, se han encontrado algunos grabados (aunque bien es cierto que son portadas de libros), con una marcada influencia del estilo joanesco. Eso podría llevarnos a plantear, siempre desde el campo de la hipótesis, una difusión del tipo de Virgen *tota pulchra* de Joanes a través de la estampa popular.[33] Por otro lado, los paneles cerámicos votivos, de gran popularidad en las tierras valencianas —todavía se pueden encontrar ejemplos en algunas casas de pueblo, alquerías o ermitas—, reproducen en muchas ocasiones el modelo de las Inmaculadas de Joanes en fechas

[33] TOMÁS SANMARTÍN, Antonio y SILVESTRE VISA, Manuel: *Museo de Bellas Artes de Valencia. Estampas y planchas de la Real Academia de San Carlos*, Madrid: Subdirección General de Museos, 1982, n.º 194/1217, pp. 194, 507, lám. LI.

tan tardías como el siglo XVIII y XIX (Fig. 4).[34] La cuestión reside en que en algunos de estos paneles los textos explicativos de la simbología mariana han desaparecido, lo que nos debe hacer reflexionar sobre la verdadera funcionalidad de estos mensajes.

## 5. CONCLUSIONES

El culto a la Inmaculada Concepción ha estado siempre ligado, en cierto modo, a la escritura. La complejidad doctrinal subyacente al concepto de una concepción inmaculada contrasta con la popularidad y aceptación masiva que esta advocación mariana tuvo en los reinos hispánicos. Los teólogos y los artistas se esforzaron sobremanera en extraer de las fuentes existentes, especialmente del *Protoevangelio de Santiago*, de la Biblia y de la Patrística los argumentos y expresiones que facilitaran la expansión de esta doctrina, tanto oral como pictóricamente. De este modo, a lo largo del siglo XV se van sucediendo una serie de formas de representar la Inmaculada: el *Árbol de Jesé*, el *Abrazo ante la Puerta Dorada* y la Virgen *tota pulchra*.

Ya en los albores del Quinientos es este último tipo iconográfico el que triunfa y se difunde, partiendo de pequeñas representaciones de la Inmaculada en portadas de libros y opúsculos en honor de la Virgen. En estas figuraciones, María aparece rodeada de los símbolos que la representan, extraídos del Antiguo Testamento, con las citas bíblicas incluidas en filacterias. La saga de los Macip popularizó la Virgen *tota pulchra* en tierras valencianas a lo largo del siglo XVI y sus pinturas no solo ayudaron a difundir el dogma, sino también la manera de representarlo y la delicada escritura de la que se servían para pintar los textos de las jaculatorias.

Finalmente, con el Barroco triunfa el sentimiento frente a las escrituras, y los textos explicativos desaparecen de las pinturas. Sin embargo, en Valencia, el modelo de Inmaculada de Joanes se mantiene, seguramente a través de estampas y reproducciones populares de las obras del maestro y llegan hasta el siglo XIX, representadas en paneles cerámicos. Eso sí, sin los textos.

Las reflexiones sobre estos con las que nos gustaría concluir son las siguientes: ¿eran estos mensajes simplemente un adorno más? ¿Respondían al gusto renacentista por las inscripciones epigráficas? ¿Eran leídos por los fieles —o al menos leídos en voz alta por quien supiera leerlos— durante los rezos? ¿O solo cumplían una función práctica para los sacerdotes que meditaban sobre cuestiones teológicas o simplemente rezaban leyendo los epítetos marianos?

[34] CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís y NAVARRO I BUENAVENTURA, Beatriu: *Pintura ceràmica a Xàtiva. Plafons devocionals, làpides funeràries i taulells de mostra dels segles XVIII i XIX,* Matéu editors, 2009, pp. 50, 65.

2

# Escribir la muerte: la epigrafía funeraria femenina de los siglos XVI y XVII en Alcalá de Henares

Marina Aguilar Salinas

*Universidad Nacional de Educación a Distancia*[1]

## 1. LA MUERTE, UN ASUNTO POLÍTICO

En *Le scritture ultime: ideologia della morte e strategie dello scrivere nella tradizione occidentale,*[2] Armando Petrucci sostenía que la escritura que recordaba de manera pública a los difuntos y de la que encontramos ejemplos claros en lápidas y epitafios es un elemento crucial para definir lo que él denominaba la política de la muerte:[3] la escritura es un modo de representación al cual se puede o no tener acceso,[4] y este factor condiciona lo que el autor italiano llamaba el *derecho a la muerte escrita*.[5] Esto pone de manifiesto la relación intrínseca que tiene la escritura, no ya solo con los

[1] Este estudio ha sido realizado en el marco de los proyectos «*Scripta in itinere*». *Discursos, formas y apropiaciones de la cultura escrita en espacios públicos desde la primera Edad Moderna a nuestros días* (HAR2014-51883-P) y «*Vox populi*». *Espacios, prácticas y estrategias de visibilidad de las escrituras del margen en las Épocas Moderna y Contemporánea* (PID2019-107881GB-I00AEI/10.13039/501100011033), financiados por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, y la Agencia Estatal de Investigación.

[2] PETRUCCI, Armando: *Escrituras últimas. Ideología de la muerte y estrategias de lo escrito en el mundo occidental*, Buenos Aires: Ampersand, 2013, p. 57.

[3] PETRUCCI, Armando: *Writing the Death. Death and Writing in the Western Tradition*, Stanford: Stanford University Press, 1998, p. 14. PETRUCCI, Armando: *Escrituras últimas…* , pp. 16-17. Petrucci toma este concepto de la introducción que hace Jean Paul Vernant a su obra *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, en la que el autor francés utiliza a su vez el concepto de «ideología funeraria»: «On pourrait presque parler d'une «politique» de la mort, que tout groupe social, pour s'affirmer dans ses traits spécifiques, pour perdurer dans ses structures et ses orientations, doit instaurer et conduire continûment selon des règles qui lui sont propres». VERNANT, Jean Paul: *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, París: Maison des Sciences de l'Homme, 1982, p. 7.

[4] La epigrafía funeraria era concebida en su mayor medida ser colocada y vista en el espacio público. Podría sostenerse, retomando las palabras de Petrucci, que diferencia entre una epigrafía de la calle y plaza —pública— y otra de las iglesias y monasterios —privada—. No obstante, creemos en la posibilidad de ampliar el concepto de espacio público a lugares normalmente transitados por personas de todas las capas sociales, —como es el caso de los templos— aunque no tuvieran los mismos privilegios de acción y representación, lo cual ocurría también en la plaza. Véase PETRUCCI, Armando: *Escrituras últimas…* , p. 106.

[5] Ibídem.

cambios formales, sino también con las transformaciones sociales, implicando toda una serie de connotaciones políticas e ideológicas que si se tienen en cuenta a la hora de aproximarse a cualquier producto escrito, su comprensión de este se enriquece.[6]

Al desarrollar el razonamiento petrucciano, la muerte escrita, más que un derecho, nos parece un privilegio resultado de una serie de particularidades que en numerosas ocasiones tienen que ver con la posición que ocupa el individuo en cuestión. En el caso de las mujeres, además, cabe hablar de una diferencia radical en el modo de representarse, ya que, de manera diacrónica y casi estructural, no han accedido a la representación escrita de igual modo que los hombres y, por tanto, además de las diferencias sociales que condicionan a todos los individuos habría que añadir la diferencia sexual, que les afecta desde el momento en que son consideradas como tales.

Aunque la desigualdad de género ha variado y varía enormemente en función de la época y el lugar, nos centraremos en la Alcalá de los siglos XVI y XVII como un caso de estudio particular, porque ha sido muy poco estudiado y no existe bibliografía específica sobre epigrafía funeraria femenina para este periodo. En este contexto, numerosas mujeres —aunque no todas, puesto que su huella escrita en el espacio eclesiástico o monacal dependía de factores de prestigio— fueron representadas a través de la epigrafía funeraria en ese espacio público particular que era el templo en la Alcalá renacentista y barroca.[7] Para mostrarlo se han analizado y contextualizado las lápidas de la Catedral-Magistral y de otros templos de la ciudad complutense. Al hilo de estos datos se propondrá una reflexión sobre el espacio público moderno y su relación con la sexuación a partir de las preguntas siguientes: ¿en qué medida tuvieron las mujeres acceso a un testimonio escrito de su muerte? ¿Qué mujeres accedieron a ello?

## 2. LA EPIGRAFÍA FUNERARIA COMO FENÓMENO TRANSNACIONAL

Antes de comenzar el análisis de la fuente, mencionaremos algunos aspectos cruciales de la epigrafía funeraria de la cultura occidental moderna.[8] Y es que, aunque persistían usos de origen medieval, la epigrafía moderna sufrió una serie de cambios. El más importante para nuestro objeto de estudio fue la transformación tipológica de muchas lápidas que adoptaron la capital humanística, lo que las volvía más legibles,

[6] Mijaíl Bajtín concibe el «texto en sentido amplio como conjunto coherente de signos», enmarcado en una serie de problemas contextuales, implicando siempre uno o varios sujetos que lo producen y reproducen, una lengua en la que surge y, por supuesto, un entorno social del que depende. BAKHTINE, Mikhaïl: «Le problème du texte», *Esthétique de la création verbale*, París: Gallimard, 1984, pp. 311-338.

[7] Véase nota 4.

[8] A grandes rasgos, tanto Petrucci como Ariès centran su análisis en Europa, pero ambos hacen incursiones en África, Asia y Norteamérica.

mostrando la influencia del humanismo en la sociedad castellana.[9] A pesar de que tanto Petrucci como Ariès señalaban que en la epigrafía funeraria moderna se produjo una exaltación de lo individual, en la ciudad complutense hemos podido observar una intensificación del aspecto familiar en su conjunto, el cual será además, como se verá más adelante, mucho más significativo en el caso de las lápidas femeninas.

Una de las prácticas funerarias habituales en estas coordenadas y que encontramos en la fuente que nos ocupa es el enterramiento *ad sanctos,*[10] hábito de procedencia medieval ligado al culto de reliquias de santos y mártires cristianos en los lugares sagrados en los que se habían edificado los templos. Dicha práctica funeraria se hace eco del concepto de *muerte familiar* acuñado por Ariès,[11] una muerte naturalizada, normalizada e integrada en la vida. Para Ariès, este tipo de muerte comenzaría a vacilar en Europa a lo largo del siglo XV como resultado del nacimiento del sujeto moderno. La muerte familiar o domada[12] pasó a concebirse como una muerte, primero emotiva, luego no familiar y, por último, temida y extraña.[13] Este movimiento coincide con el surgimiento de los temas macabros, que se extenderán por toda Europa. La muerte biográfica de sí ante Dios y el individualismo, fueron los que apartaron al hombre de la muerte domada.[14] Sin embargo, el fenómeno del enterramiento *ad sanctos* y su derivado enterramiento en el templo, que será el propio de nuestra fuente, también eran el reflejo de la posición en la jerarquía social y no todos tenían el mismo acceso al entierro en la iglesia, sino que dicho acceso estaba limitado a una élite.

A pesar de la resistencia contrarreformista a esta práctica, los entierros en el interior de los templos tendieron a multiplicarse, pero siempre dependían de la pertenencia a la nobleza o al clero de los difuntos o sus familiares y del hecho de haber participado en la comunidad religiosa mediante la fundación de capillas. Muchos fundadores y fundadoras eran enterrados en las capillas, lo que queda reflejado en la fuente que presentaremos a continuación. Respecto al Concilio de Rouen de 1581, Ariès menciona que podían ser enterrados en iglesias los religiosos, clérigos y grandes, en otras palabras, «aquellos que por su nobleza o mérito hubieran servido más a Dios».[15]

[9] CASTILLO GÓMEZ, Antonio: «A la vista de todos. Usos gráficos de la escritura expuesta en la España altomoderna», *Scripta: an international journal of codicology and palaeography*, n.º 2, 2009, p. 77; GIMENO BLAY, Francisco M.: «De la «Luxurians litera» a la «Castigata et clara». Del orden gráfico medieval al humanístico (siglos XV-XVI)», *Studium Medievale: Revista de Cultura visual-Cultura escrita*, n.º 1, 2008, pp. 151-177.

[10] REDONDO, María José: *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía,* Madrid: Ministerio de Cultura, 1987, p. 15.

[11] ARIÈS, Philippe: *La muerte en Occidente*, Barcelona: Argos Vergara, 1982. ARIÈS, Philippe: *El hombre ante la muerte*, Madrid: Taurus, 1987.

[12] ARIÈS, Philippe: *El hombre ante la muerte*, p. 171.

[13] ARIÈS, Philippe: *La muerte en Occidente*, p. 43.

[14] ARIÈS, Philippe: *El hombre ante la muerte*, p. 171.

[15] Ibídem, p. 47.

**Fig. 1.** Arqueta con los restos de Juana de Mendoza y Zúñiga, fundadora, en el Convento de Catalina de Siena, Alcalá de Henares. Agradezco a las hermanas del convento de Catalina de Siena su generosidad al dejarme entrar, responder amablemente a mis preguntas y permitirme hacer esta fotografía para presentarla en este trabajo.

En estos templos e iglesias donde persistía la influencia del entierro *ad sanctos,* se generalizó una forma de enterramiento en lápidas a ras de suelo, otra práctica de tradición medieval que se consolidó en la Edad Moderna, deudora de la visión familiar de la muerte que daba por hecho la existencia de una relación porosa entre el mundo de los vivos y el de los muertos. También se han documentado numerosos casos de tumbas parietales y sepulcros exentos.[16]

En Alcalá destacan los ejemplos exclusivamente masculinos del cardenal Cisneros y del arzobispo Alonso Carrillo de Acuña, que se encuentran en la capilla de San Ildefonso y en la Catedral-Magistral respectivamente. En cuanto a los monumentos funerarios femeninos, hay noticias de algunos casos no conservados pero sí registrados: las estatuas yacentes de un caballero y una dama situadas bajo la lápida de María Ortiz y su esposo,[17] la estatua en actitud orante en una hornacina situada en la

[16] SHERLOCK, Peter: *Monuments and memory Early Modern England*, Nueva York: Routledge, 2016.

[17] RUBIO FUENTES, María José: *Catálogo epigráfico de Alcalá de Henares*, Alcalá de Henares: Ayuntamiento de Alcalá; Fundación Colegio del Rey, 1994, pp. 196 y 197.

iglesia del convento de Santa Úrsula junto a la lápida de Pedro Hurtado de Moradillo y Ana de Cetina su mujer,[18] y el busto esculpido por Marcos de Orozco y dedicado a Catalina, fundadora del convento de Clarisas de San Diego,[19] cuyo paradero actual se desconoce y probablemente, como señala María Elena del Río Hijas, desapareció con el derribo del convento en 1860.[20]

En cuanto a la representación de la mujer en los epitafios, encontramos que, frente a ciertas representaciones viscerales y escatológicas de lo femenino vinculadas a la muerte, al parto, a la naturaleza horrenda de su cuerpo, la impureza, el demonio y las tentaciones presentes en otros soportes, la epigrafía funeraria no retrata nada de eso.[21] El carácter idealizante y parco de los epitafios mostraba una imagen ideal o más bien escueta de la mujer,[22] ligada al matrimonio y la descendencia, con un lenguaje que en ocasiones llegaba a ser edulcorado.

Es conocido que la tradición macabra emerge en la Edad Moderna con múltiples variantes y formatos que abarcan desde las representaciones en frescos —como la serie de *Trionfo e danza della morte* de Clusone (Fig. 2)— hasta los *transis,*[23] que eran esculturas y pinturas que acompañaban a las propias tumbas de los difuntos y adornan los cementerios. Petrucci señala el ejemplo del sepulcro de Urbano VIII de 1628, donde se representa a la muerte escribiendo el nombre del difunto, tratando de ocultar el cartel sin conseguirlo. Este juego de presencia y ausencia de la escritura remite tal vez al intento de ocultar el final de la vida.[24] Lo macabro lanza un mensaje angustioso, aunque ambivalente hacia los vivos. Según Ariès, esta concepción del cuerpo como «saco de excrementos» es resultado del miedo a la vida y el *contemptus mundi,* y están relacionados a su vez con el auge de la modernidad.[25] Otro de los puntos esenciales de lo macabro es la apelación a la ruptura entre los dos mundos: «En las imágenes de Holbein, las fronteras físicas entre el mundo de los vivos y el reino de la muerte no parecen muy sólidas».[26] Precisamente porque no parece sólida,

[18] Ibídem, p. 211.

[19] En el claustro del convento de Catalina de Siena se conserva una arqueta de piedra realizada en 1987 para contener los restos de Doña Juana de Mendoza Zúñiga, su fundadora, que falleció en 1587. No lo incluimos en la lista por ser posterior (Fig. 1).

[20] RÍO HIJAS, María Elena del: «El Convento de Clarisas de San Diego», *Anales Complutenses*, vol. XI, 1999, pp. 9-34 y p. 25.

[21] MARTÍNEZ, Fernando: *Muerte y Sociedad en la España de los Austrias*, Madrid: Siglo XXI, 1993, pp. 586-589.

[22] NEWSTOK, Scott L.: *Quoting Death in Early Modern England. The Poetics of Epitaphs beyond the Tombs*, Nueva York: Palgrave Macmillan, 2009.

[23] Reservados a la jerarquía eclesiástica y civil. PETRUCCI, Armando: *Escrituras últimas…* , p. 152.

[24] Ibídem, p. 176.

[25] ARIÈS, Philippe: *El hombre ante la muerte*, p. 93.

[26] BARJA, Juan y CALATRAVA Juan: *La Danza de la Muerte. Seguido de un texto de John Ruskin y del Códice del Escorial. Hans Holbein*, Madrid: Abada, 2016, p. 21.

**Fig. 2.** Danza macabra de Clusone. Fresco de danza macabra en el muro exterior de la iglesia del Oratorio Dei Disciplini, <https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Clusone_danza_macabra_detail.jpg> (04/02/2026).

la imagen es inquietante, lo cual indica que ya se había producido una ruptura entre ambos mundos. Asimismo, la meditación sobre la finitud que surgió en la temprana Edad Moderna y que pretendía alejarse de lo macabro, estaba ya, no obstante, llena de connotaciones violentas y sexuales (Fig. 3).[27]

Por último, nos gustaría llamar la atención sobre el carácter comunicativo de este tipo de escrituras señalando la limitación del análisis del público de la epigrafía medieval y tardomedieval[28] que hace Vincent Debiais, quien no duda en distinguir entre tres niveles de recepción del mensaje epigráfico que se corresponden con tres niveles de alfabetización:

> Le groupe d'expectateurs passifs concerne potentiellement l'ensemble des hommes et des femmes du Moyen Âge pouvant faire l'expérience sensible du texte épigraphique. Le groupe des témoins actifs implique en revanche la maîtrise, au moins partielle, d'une forme rudimentaire

[27] DOLLIMORE, Jonathan: «Sex and Death in Early Modern Culture», *Death, Desire and Loss in Western Culture*, Nueva York: Routledge, 1998, pp. 59-70.

[28] Salvando las inexcusables diferencias del final de la Edad Media con el aumento de alfabetizados y letrados que se produce en la Edad Moderna, creemos que este análisis se puede extrapolar, dado que la epigrafía funeraria tardomedieval y la de la primera Edad Moderna experimentan cambios progresivos, no radicales, al menos, no en todos los puntos del continente europeo.

**Fig. 3.** *Der Tod als Kriegsknecht umarmt ein Mädchen* (1517), , del artista gráfico Niklaus Manuel (1484-1530), <https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Niklaus_Manuel_Deutsch_003.jpg> (04/02/2026).

> de lecture, afin de reconnaître les données essentielles du message épigraphique (…). Une telle pratique suppose une formation à la lecture (…). Le lecteur acteur est un individu lettré.[29]

Como se puede observar, al primero de ellos lo califica como pasivo, mientras que, de los otros dos, propios de los letrados, dice que son activo y experto. Frente a este análisis, sostenemos que la recepción icónica y textual de un texto por parte de una persona no alfabetizada no es necesariamente una recepción pasiva, puesto que la percepción de una imagen implica una actividad cognitiva por parte del individuo y una «experiencia sensible de la presencia de la inscripción».[30] Por tanto, no puede considerarse pasividad la actitud de un individuo por el hecho de ser iletrado y no saber leer el contenido de un mensaje que abarca más que lo puramente textual.[31]

[29] DEBIAIS, Vincent: *Messages de pierre. La lecture des inscriptions dans la communication médiévale (XIIIe-XIVe siècle)*, Turnhout: Brepols, 2009, pp. 286-287.

[30] Ibídem, p. 277.

[31] Usamos aquí «texto» en un sentido restringido, aunque si se ampliase el término, también podría incluirse la imagen epigráfica, las connotaciones contextuales, y el texto e incluso la escritura se entenderían entonces como tejido de mensajes no únicamente lingüísticos sino visuales, espaciales, etc.

## 3. LAS LÁPIDAS FEMENINAS DE ALCALÁ DE HENARES: LA CATEDRAL-MAGISTRAL Y OTROS TEMPLOS

A continuación, mostraremos los resultados del análisis de lápidas que representan a mujeres de manera directa o indirecta. Tanto para la Catedral-Magistral como para los otros templos, nos hemos basado en la fuente que se considera más completa y actualizada sobre la epigrafía moderna de Alcalá: los dos catálogos de María José Rubio Fuentes *Epigrafía y heráldica de la Catedral-Magistral de Alcalá de Henares* y *Catálogo epigráfico de Alcalá de Henares* —el primero realizado en colaboración con Benjamín Vaquero Chinarro—.[32]

### 3. 1. La Catedral-Magistral

En la Catedral-Magistral hemos localizado un total de ochenta y una lápidas en las que se menciona a veintidós mujeres en diecinueve de ellas, es decir, un 27,2 % del total. En cambio, en *La Memòria de Pedra. Les làpides sepulcrals del pla de la Catedral de Girona*,[33] tan solo aparece una lápida femenina de fecha similar. Los epitafios están escritos en español, salvo cuatro del siglo XVI que aparecen en latín. La tipología predominante es la capital humanística, a excepción de dos lápidas pertenecientes a la primera mitad del siglo XVI que presentan letra gótica. Esto sugiere, por un lado, la importancia que tuvo Cisneros para la renovación cultural y estética de Alcalá,[34] y por otro, la pervivencia del canon gótico junto con el renacentista, ligado aquel sobre todo a la epigrafía de familias nobles.[35] El mencionado lenguaje neutro de los epitafios muestra una imagen de la mujer que suele ir ligada al matrimonio o a familiares masculinos.

La ubicación de las lápidas ha sufrido una serie transformaciones a lo largo de los siglos. Sin embargo, estas mujeres fueron enterradas en lugares simbólicos y privilegiados de los templos, dentro de las capillas, en lugares próximos al altar mayor y otros espacios significativos de la iglesia. El templo magistral es sin lugar a duda donde más lápidas se conservan hoy, concretamente, en el claustro, la girola y las capillas. Las

[32] RUBIO FUENTES, María José y VAQUERO CHINARRO, Benjamín: *Epigrafía y Heráldica en la Catedral Magistral de Alcalá de Henares. Testimonios en piedra de su historia,* Alcalá de Henares: Instituto de Estudios Complutenses, 1993; y RUBIO FUENTES, María José: *Catálogo epigráfico de Alcalá de Henares*.

[33] ANTÓN, Javier y JIMÉNEZ, Montserrat: *La Memòria de Pedra. Les làpides sepulcrals del pla de la Catedral de Girona,* Girona: Diputació de Girona, 2005, p. 256.

[34] CASTILLO GÓMEZ, Antonio: «Cisneros, Alcalá y la Cultura Escrita en el alba de la Edad Moderna», *Bibliofilia*, n.º 119, 2017, p. 255.

[35] CASTILLO GÓMEZ, Antonio: *Escrituras y Escribientes. Prácticas de la cultura escrita en una ciudad del Renacimiento*, Las Palmas de Gran Canaria: Fundación de Enseñanza Superior a Distancia de Las Palmas de Gran Canaria, 1997, p. 83.

inscripciones consisten en un epitafio tallado en piedra, acompañado en ocasiones por escudos nobles o eclesiásticos con motivos decorativos.

Aunque pudo haberlo, no quedan restos de color. La mayoría de estas lápidas son matrimoniales o familiares. Tipológicamente, son tumbas horizontales a ras de suelo, por lo que son relativamente modestas en comparación con otras prácticas como los *transis* y las esculturas funerarias, aunque no dejan por ello de ser tumbas privilegiadas.

Seguidamente, analizaremos los epitafios de la Catedral-Magistral mediante lo que denominaremos *signos de autonomía* de la representación escrita. Con esta expresión pretendemos analizar el contenido de estas inscripciones como índice de la autonomía de la que gozó la representación escrita de estas mujeres, pero en ningún momento creemos que esta sea el reflejo exacto de su autonomía real. De las veintidós mujeres de las lápidas, tres no son mencionadas con su nombre propio. Se trata de las «hermanas»[36] del racionero de la Magistral y comisario del Santo Oficio maestro Francisco González Peñafiel, enterradas con él, y de la «muger»[37] de Martín de Tapia, cuya lápida no hemos podido identificar. El resto sí aparece con nombre y apellido, seis de ellas con la fórmula «doña», indicativa de nobleza.

Algunas lápidas contienen epítetos como «magníficos señores», «honorables» o «nobles» para nombrar a la pareja de esposos. Muchas mujeres conservan el blasón o el escudo eclesiástico familiar. Todas las mujeres, salvo una, Isabel Álvarez,[38] aparecen nombradas junto a hombres. Diecisiete del total fueron enterradas con alguien y cuatro están solas, aunque, como decimos, en el epitafio se mencione a alguien más, normalmente, familiares masculinos.

Si consideramos la posición que las mujeres ocupan en el epitafio, podemos observar que la mayor parte ocupan el segundo lugar y esto coincide con el uso de la expresión «su muger». Por otro lado, hay cuatro mujeres cuyos nombres aparecen en primer lugar: la primera, doña Isabel Álvarez de Madrid, «acaso descendiente del receptor Álvarez de Madrid»,[39] aparece sola en la inscripción, aunque pagó seiscientos ducados al consejo municipal para que dijeran misas en su nombre, lo cual era una demanda habitual.

En segundo lugar, Catalina de Contreras fue responsable del sepulcro vinculado al culto de María y a la construcción de un santuario. Su tumba procede del desaparecido convento de San Diego, donde había una capilla llamada «la Capilla de Catalina

[36] RUBIO FUENTES, María José y VAQUERO CHINARRO, Benjamín: *Epigrafía y Heráldica en la Catedral Magistral de Alcalá de Henares…* , p. 189.

[37] Ibídem, p. 145.

[38] Ibídem, p. 123.

[39] Ibídem.

**Fig. 4.** Lápida de María Sánchez del Arco y Loaisa, claustro de la Catedral-Magistral de Alcalá de Henares. Esta fotografía ha sido realizada por la autora de este trabajo.

González de Contreras».[40] El nuevo sepulcro se ubicó en un lugar privilegiado. En tercer lugar, Francisca de Orozco y Busto, madre del canónigo «Dotor Fernando de Montesinos»[41], justifica su presencia a través de su hijo. En último lugar, doña Isabel María Sánchez del Arco y Loaisa (Fig. 4) aparece antes que sus tíos: el «Padre Iván del Arco y Dotor Nicolás Cano Arco del Colegio de San Ildefonso».[42] De estas mujeres que aparecen en primer lugar, en todos los casos salvo uno, el de Catalina González de Contreras, su representación parece estar ligada a algún familiar masculino.

Ahora mencionaremos algunos ejemplos de las diecisiete mujeres que son mencionadas en segundo lugar en los epitafios. Dos de ellas son las hijas de Catalina de Contreras, Ana y Beatriz, enterradas junto a ella en el panteón familiar.[43] Algunas

[40] Ibídem, p. 121.
[41] Ibídem, p. 219.
[42] Ibídem, p. 178.
[43] Ibídem, p. 121.

lápidas contienen elementos heráldicos, como la de doña Clara Alcalde.[44] Casi todas estas mujeres eran familiares o esposas de cargos vinculados a la iglesia, como Teresa de Atienza y Luisa de Carranza,[45] esposas de receptores sucesivos que tuvo el templo.

Ana de Cerato,[46] por su parte, era la hermana del racionero y comisario del Santo Oficio, y por eso vemos sobre su tumba el escudo de la Santa Inquisición. Isabel de Coimbra[47] era esposa de un bachiller y fue enterrada junto a su padre. En su tumba figuran tres blasones en piedra, símbolos del poder familiar. Juana Moradillo[48] fue la esposa del primer patrono de la Magistral. María de Moradillo,[49] esposa del tesorero del arzobispo. Isabel de Sala,[50] esposa del patrón de la capilla. Juana Diaz,[51] esposa de Gonzalo de León, criado del arzobispo y alcaide. Las clases populares no aparecen representadas.[52] No obstante, a pesar de su posición privilegiada, se observa cuál era el rasgo común y alienante de la mayoría de estas mujeres.

### 3. 2. Otros templos

Además de la Catedral-Magistral, hemos encontrado registros de treinta y siete lápidas[53] femeninas en los espacios siguientes: el Colegio máximo de la compañía de Jesús, el Convento de San Diego —que fue derruido y algunas de sus lápidas trasladadas a la Catedral-Magistral—, la Capilla de San Ildefonso, la destruida Parroquia de Santa María la Mayor, la Ermita de los Doctrinos, el Convento de carmelitas descalzas, el Colegio de Agustinos Recoletos Descalzos, el Convento de Santa Úrsula, el Convento de San Juan de la Penitencia, el Convento de Dominicas de Santa Catalina de Siena, el Convento de Nuestra Señora de la Esperanza, el Convento del Santo Ángel de la Guarda, y una lápida cuya ubicación original se desconoce.

[44] Ibídem, p. 171.
[45] Ibídem, pp. 111 y 228.
[46] Ibídem, p. 216.
[47] Ibídem, p. 187.
[48] Ibídem, p. 113.
[49] Ibídem, p. 114.
[50] Ibídem, p. 73.
[51] Ibídem, p. 85.
[52] F. J. García Lledó y Roberto C. Menduiña García aluden a las excavaciones junto a la catedral, donde se han hallado pruebas de una necrópolis y lugar de enterramiento que abarca la Edad Moderna. Esta referencia puede estar relacionada con el enterramiento de las clases populares a las afueras de las iglesias. En tales enterramientos, la muerte, en lugar de ser escrita, era anónima o, si lo preferimos, ágrafa. GARCÍA LLEDÓ, Francisco J. y MENDUIÑA GARCÍA, Roberto C., «Actuación arqueológica en la Lonja de la Catedral-Magistral» en *Anales Complutenses*, vol. XX, 2008, pp. 153-172.
[53] Cuatro de estas lápidas no están recogidas en ninguno de los catálogos de María José Rubio Fuentes. Véase la nota 68.

**Fig. 5.** Lápida de María del Castillo, en el TEAR de Alcalá de Henares.

También quedan restos de algunas lápidas en el convento de Santa Catalina de Siena, en la iglesia del Hospital de Atienza y en el parque arqueológico de Alcalá de Henares. En esta última localización se encuentran algunas de las lápidas de Santa María la Mayor que se trasladaron al Taller Escuela de Arqueología de Alcalá de Henares (TEAR) en los años ochenta (Fig. 5).[54]

En los templos mencionados se observa una presencia femenina mayor en su totalidad que la de la Catedral-Magistral —si bien no en proporción, dada la amplitud de dicho templo—, siendo treinta y siete el número total de mujeres representadas tanto en tumbas a ras de suelo como en epigrafías parietales. Estas escrituras no solo cumplían una función conmemorativa, sino también honorífica, al ensalzarse la figura de la patrona o fundadora del convento o capilla o de algún familiar masculino. Por ese motivo, este tipo de escritura contiene una multiplicidad potencial de funciones que su lectura y también su visión ayudaban a completar y a desarrollar en acto.[55] Esta multifuncionalidad de la escritura resulta imprescindible para su estudio y plantea una

[54] Me gustaría agradecer su ayuda y amabilidad a Sebastián Rascón Marqués, Arqueólogo Municipal y Jefe del Servicio de Arqueología de Alcalá de Henares, quien me mostró las lápidas de la Edad Moderna que se conservan actualmente en el Servicio de Arqueología Municipal.

[55] DEBIAIS, Vincent: *Messages de pierre…* , p. 286.

resistencia de la propia fuente a una interpretación estanca, de acuerdo con el espíritu interdisciplinar de Petrucci.

De las treinta y siete lápidas, hay una sola que abarca los siglos XV y XVI: se trata de un sepulcro familiar de dos generaciones. Otras siete son del siglo XVI, mientras que once pertenecen al XVII. El resto no hemos podido identificarlas con exactitud, aunque parecen pertenecer al periodo que comprende ambos siglos. La mayoría de las lápidas —veintiocho— están en castellano, salvo cuatro en latín y una que combina ambas lenguas. Dos de las lápidas sin fecha fija contienen tipología gótica, mientras que las restantes están en capitales humanísticas. Por tanto, de nuevo, contamos con una mayoría de humanísticas y castellano, coincidiendo con la fuente de la Catedral-Magistral.

Si analizamos las lápidas en función de sus *signos de autonomía*, observamos lo siguiente: dos mujeres —aunque no descartamos limitaciones de legibilidad causadas por la conservación de la lápida— no aparecen representadas con su nombre: se trata de la «muger del dotor Cartagena»[56] y de otra que no aparece nombrada, pero deducimos que se trata de Juana de Vera,[57] esposa del Doctor Vallés. El resto de las mujeres sí aparecen nombradas. Veintiuna aparecen con el título «doña» y trece sin dicho título. También encontramos epítetos en ocho lápidas, en siete de las cuales se aplican solo a la mujer. En ellos se alude a su honra, —«honrrada señora»—[58] a su virtud en el matrimonio —«coniuge probatissima»—,[59] a la virginidad de la difunta «doncella» o a su prudencia y silencio en el caso de la venerable Gabriela, atributos ligados al modelo de feminidad moderna. En un caso que nos parece especialmente curioso, se llama a la difunta «Excellentissima Heroinae».[60]

En lo referente a la posición en la que aparecen los nombres o las menciones a estas mujeres, hay una ligera superioridad de las que aparecen en primer lugar —dieciocho mujeres—. En cuanto al vínculo social que se refleja en los epitafios, una amplísima mayoría, veinte mujeres, aparecen como «su muger» o como «muger de», aunque no por ello aparecen necesariamente en segundo lugar como ocurría de manera más obvia en el caso de la Catedral. Además, hay otra diferencia significativa con la Catedral, y es que hay más mujeres que aparecen como fundadoras o patronas, lo cual conecta con la idea de autonomía escrita. Concretamente, hay cinco patronas-fundadoras. Algunas de estas mujeres desempeñaban ambas funciones y además eran casadas o viudas, por lo que su relación social con los hombres en los epitafios no

[56] RUBIO FUENTES, María José: *Catálogo epigráfico de Alcalá de Henares*, p. 189.

[57] Ibídem, p. 190.

[58] El epíteto aparece en la lápida de María de Badillo. RUBIO FUENTES, María José: *Catálogo epigráfico de Alcalá de Henares*, p. 312.

[59] «Queridísima esposa», en la lápida de María de Ávila. Ibídem, p. 192.

[60] En la lápida de la Marquesa Mondéjar, Dña. Beatriz de Diatrischtain. Ibídem, pp. 203-204.

**Fig. 6.** Lápida de la venerable María de la Paz, convento de Catalina de Siena, Alcalá de Henares.

era unitaria. Alcalá de Henares no parece haber sido ejemplo, como lo fueron otros lugares de la España moderna, de fundaciones de mujeres y para mujeres, como se ve en el capítulo que Atienza Ángela dedica a esta característica que poseen algunos templos.[61] En ese sentido, cabría preguntarse por la autonomía de estas mujeres fundadoras, para quienes tal vez pesaba más el honor familiar que las redes autónomas construidas por mujeres.

> En definitiva, todos ellos fueron conventos impulsados al calor de una sociedad que no concebía otra posición digna, honrosa y decente para las mujeres que el matrimonio o el convento y que también promovía y ensalzaba un modelo de viuda encerrada y retirada del mundo un modelo que, como hemos visto, muchas reprodujeron y secundaron con su comportamiento, contribuyendo así también a su reforzamiento, un modelo que, por otra parte, también permitió a las mujeres nobles seguir manteniendo su superioridad y una posición de prevalencia también en el interior de los claustros.[62]

Muchas de las fundadoras también habían sido a su vez esposas de fundadores que «acabaron sus días en los conventos de su fundación y, sin embargo, habían emprendido la obra conventual junto a sus maridos».[63]

Como se ha mencionado, no están ausentes de los epitafios otras relaciones familiares además de la matrimonial, como «hija de», «tía de», «hermana de» y «viuda de». En esto, no observamos grandes diferencias con respecto al templo magistral. Sin embargo, destaca la presencia de la hermana Gabriela y la venerable María de la Paz, quienes aparecen en calidad de religiosas (Fig. 6). La expresión «esposa de Iesu Christo» en la lápida de la venerable María de la Paz refleja un vínculo matrimonial simbólico con la divinidad que se presta a un análisis pormenorizado.[64]

[61] ATIENZA, Ángela: *Tiempos de conventos. Una historia social de las fundaciones en la España Moderna*, Madrid: Marcial Pons, 2013, pp. 327-346.

[62] Ibídem, p. 331.

[63] Ibídem, p. 330.

[64] Esta lápida, que no aparece en el catálogo de María José Rubio Fuentes, se encuentra actualmente en

**Fig. 7.** Lápida de Isabel de Romero, convento de Nuestra Señora de la Esperanza, Alcalá de Henares.

Por último, dieciocho mujeres aparecen enterradas solas y dieciocho acompañadas, más la lápida atribuida a Juana de Vera, que, debido a sus condiciones de conservación, no se ha podido identificar si se enterró sola o acompañada. Solamente cuatro mujeres aparecen completamente solas en el epitafio, al menos, según la lectura que su conservación permite. Se trata de la hermana Gabriela, Beatriz del Castillo, fundadora de una capilla,[65] Doña Mariana de Medinilla, patrona del convento de Santa Úrsula, esposa de D. Antonio de Ellauri y de Paredes, cuyo enterramiento se hizo por separado aunque se mantuvo en un espacio cercano, e Isabel Romero (Fig. 7), cuya lápida se encuentra en el convento de Nuestra Señora de la Esperanza y que no aparece en el catálogo de María José Rubio Fuentes.[66]

el claustro del convento de Catalina de Siena, en Alcalá de Henares. Agradezco de nuevo a las hermanas el haberme permitido entrar y hacer fotografías.

[65] RUBIO FUENTES, María José: *Catálogo epigráfico de Alcalá de Henares*, pp. 312, 313.

[66] En total, hemos contabilizado cuatro lápidas de mujeres que no están registradas en dicho catálogo:

**Fig. 8.** Lápida de Luisa de Torre, TEAR de Alcalá de Henares.

De la comparación de ambas fuentes podría inferirse que había una mayor autonomía en las representaciones de los templos que en las de la Catedral. No obstante, creemos que es una inferencia difícil y llena de tonalidades, pues los motivos que justificaban la representación eran parecidos y habría que matizar yendo al caso por caso. Una pista interesante es la mencionada capacidad que tuvieron algunas mujeres para la fundación y patronazgo de templos, lo cual tuvo, al parecer, repercusión directa en el grado de su representación en las lápidas. Dicha representación estaba mediada por la influencia de la mujer en el espacio eclesiástico local, con mayor presencia en este sentido que en el templo magistral, donde esta dependería más de las relaciones con los miembros de la iglesia y no tanto de la capacidad para fundar capillas o ser patrona de conventos. Recordemos que, por ejemplo, la capilla fundada por Catalina de Contreras, que nos parecía el caso más autónomo de la Magistral, estuvo original-

son la lápida de la venerable Sor Maria de la Paz, que se encuentra en el claustro del convento de Catalina de Siena, la lápida de Isabel Romero, conservada en el convento de Nuestra Señora de la Esperanza, la lápida de Luisa de Torre (Fig. 8), conservada en el Centro de Interpretación de Arqueología de Alcalá de Henares, y otras dos que se encuentran en el mismo centro, sin identificar, aunque contienen la expresión «su muger» (Fig. 9).

**Fig. 9.** Lápida desconocida donde figura la expresión «su muger», TEAR de Alcalá de Henares.

mente en el desaparecido Convento de San Diego y solo posteriormente se trasladó al templo catedralicio.

Ni en la Catedral ni en los otros templos hemos encontrado lápidas femeninas que presenten elementos macabros, mientras que en algunas lápidas masculinas[67] se observan relieves de cráneos y tibias.[68] La ausencia de elementos macabros puede deberse a la mayor importancia otorgada a cuestiones como el honor familiar y matrimonial y la excelencia del templo en cuestión. Sin embargo, a pesar de la ausencia de elementos macabros en las lápidas femeninas que hemos podido leer, debido al comentado carácter fragmentario de muchas de ellas, no contamos con datos suficientes para apuntar a una posible diferencia de género en este sentido.

En el transcurso del trabajo de campo que ha consistido en la visita a la Catedral-Magistral, algunos de los conventos y al Servicio de Arqueología de Alcalá, hemos encontrado dos lápidas con elementos macabros, una exclusivamente masculina, y la otra, debido a su conservación fragmentaria, no es posible determinar a quién perteneció. La imagen, por otro lado, es de una belleza y simplicidad sobrecogedoras (Fig. 10).

[67] RUBIO FUENTES, María José: *Catálogo epigráfico de Alcalá de Henares*, pp. 260, 277, 284 y 295.

[68] Lo cual está en sintonía con la tradición macabra europea, de la que son paradigmáticas las mencionadas tumbas exclusivamente masculinas de la Co-Catedral de San Juan en Malta, en las que en ocasiones el triunfo de la muerte se confunde con el triunfo militar. DE GIORGIO, Cynthia: *The Image of the Triumph and the Knights of Malta*, Malta: Privately Printed, 2003, pp. 75-130.

**Fig. 10.** Fragmento de lápida desconocida con representación macabra, TEAR de Alcalá de Henares.

## 4. EPIGRAFÍA FUNERARIA FEMENINA Y VISIBILIDAD EN EL ESPACIO PÚBLICO

En la Edad Moderna, el acceso de las mujeres a la representación epigráfica de la muerte dependía de la condición social, de las relaciones familiares y matrimoniales. La unión conyugal[69] era entonces un paso decisivo para la adquisición de bienes y para el crecimiento socioeconómico de las familias. La toma de posesión de la mujer como una parte del patrimonio del hombre se ve claramente reflejada en muchos de estos epitafios. No hemos visto, por tanto, una conquista personal del derecho a la muerte escrita, sino más bien un privilegio escrito, extensible incluso a los casos masculinos.

Algunas de estas mujeres constituían una parte indispensable del tejido social y, bien por medio de vínculos con la iglesia, bien por medio de una posición fuerte en calidad de fundadoras-patronas, tuvieron en ocasiones una posición de privilegio escrito. Muchas de ellas acumularon privilegios, participaron en litigios y tuvieron acceso a importantes bienes. Sin embargo, debemos preguntarnos hasta qué punto fueron responsables de dichas representaciones. Aquí hay algunas diferencias notorias entre las mujeres que hemos registrado. Quizá Catalina de Contreras fue más

[69] FEDERICI, Silvia: *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, Madrid: Traficantes de Sueños, 2010, p. 61. Federici retoma la tesis de Engels sobre la familia, ligando la privatización de la tierra y la reestructuración capitalista a la caza de brujas, cuya forma de vida, sostiene, era un modo de resistencia colectivista.

activa en su autorrepresentación que quienes aparecen de manera anónima, menos visible o quienes aparecen como «muger de», pero esto no implica necesariamente una transgresión del orden patriarcal establecido. A este respecto, Peter Sherlock, autor de *Monuments and Memory in Early Modern England,*[70] sostiene que a pesar de la evidente manifestación de prestigio de algunos sepulcros femeninos ingleses, el sistema patriarcal no fue modificado ni cuestionado. Ni siquiera en el caso de Julyan Boothe, ejemplo inglés que encontramos comparable al de Catalina de Contreras, ya que también mandó construir el sepulcro familiar. Es decir, que un individuo oprimido[71] acceda a un espacio privilegiado no quiere decir que cuestione el *statu quo*.

El espacio público moderno puede definirse como una zona cuya visibilidad no está limitada a ninguna clase social. Un espacio deliberadamente visible. Al igual que la calle y la plaza, dicho espacio era un punto de encuentro central de organización de la vida civil. Las lápidas de la Catedral-Magistral y otros templos de Alcalá cumplieron dicha función en los Siglos de Oro, funcionando como escrituras conmemorativas y honoríficas expuestas. Sin embargo, la producción y representación por medio de dichas escrituras estaban muy limitadas a un pequeño número —tal vez menor en el caso de la Catedral que en los otros templos debido a la participación de las mujeres en algunos de estos conventos—. Por tanto, debemos distinguir entre la recepción de la comunicación escrita y su emisión, pues lo realmente público de estos espacios sagrados era la recepción de la comunicación, no su emisión, desigualdad que se confirma en otros espacios gráficos de la época.[72]

La Edad Moderna fue un terreno ambivalente de estrategias de representación y reproducción de discursos e ideologías, pero también de tácticas para cuestionarlos. Sin embargo, no podemos afirmar que hubiese tal cuestionamiento en el caso que nos ocupa, tal vez debido a la limitación material del soporte epigráfico. Muy al contrario, las tumbas funcionaron como un modo de propaganda de las familias y del poder eclesiástico, a pesar de que —y esto sea tal vez lo más interesante— muchas muje-

[70] SHERLOCK, Peter: *Monuments and Memory in Early Modern England*, p. 12.

[71] Quisiéramos hacer una matización sobre el uso del término subalterno, cuyas connotaciones gramscianas suelen hacer referencia a la masa de campesinos y proletarios industriales, para referirnos a estas mujeres de elevada posición y estatus, a pesar de que sí consideramos que se trata de individuos oprimidos y alienados. Sin embargo, traemos a colación que el propio Gramsci, en una carta poco afortunada dirigida a Giulia Schucht, la acusa de ponerse en posición de subalterna, entendiendo con ello una posición subjetiva de opresión cuyo significado es puramente cultural. El debate entre si debe usarse este término solo para designar a la clase explotada o si por el contrario se puede ampliar a individuos de todas las clases que estén de algún modo oprimidos no es fácil de resolver, sobre todo en un contexto como el de la Edad Moderna, en el que las clases propiamente dichas no existían. LIGUORI, Guido: «Tres acepciones de "subalterno" en Gramsci», en Massimo Mondonessi (coord..): *Horizontes Gramscianos. Estudios en torno al pensamiento de Antonio Gramsci*, México: Universidad Autónoma de México, 2013, pp. 81-96.

[72] En piedra la desigualdad era aún mayor, puesto que el material era mucho más perdurable, costoso, y su colocación en el espacio público tenía toda una serie de connotaciones honoríficas.

res formaran parte de estas representaciones, alcanzando una visibilidad y ubicación prestigiosas frente a los prejuicios historiográficos que las han querido apartar de estos espacios.[73]

## 5. «MUJER DE»: LA OTRA CARA DE LA REPRESENTACIÓN MODERNA

Que estas mujeres aparezcan representadas como «mujer de», «madre de» o «sobrina de» —es decir, ligadas a la familia— nos parece un contraejemplo de la noción de individuo dueño de sí que suele relacionarse con la Edad Moderna o, en palabras de Ariès, «la individuación progresiva del alma moderna»[74], y esto muestra el carácter masculino[75] de dicho concepto. Frente a una individualidad supuestamente autónoma, Judith Butler define el género, no como una identidad estable, sino como «una identidad débilmente constituida en el tiempo e instituida por una repetición estilizada de actos»[76]. Frente a una noción masculina del individuo moderno, nos encontramos ante una realidad femenina divergente, que no casa con cierta construcción abstracta, ideal y pretendidamente autónoma que aparece —o en ocasiones así lo hemos asimilado— en el pensamiento moderno. El ideal del hombre en primer plano no tiene sentido en el caso de la mujer, a la que han definido como el reverso de dicho ideal. No estamos ante ese tipo de sujeto, sino ante una individuación precaria, no tan autoconsciente y más parecida a la que nos muestra Judith Butler en la mencionada definición de género, que no es únicamente válida para mujeres, sino aplicable a cualquier individuo en general.

La lectura de Ariès nos hace pensar que algo de la muerte domada habita en estas lápidas, a caballo entre el mundo de los vivos y el reino de la muerte. Nosotros hemos puesto aquí el acento en el intento por parte de las familias de mantenerse en la me-

[73] La tradición generada a partir del estudio que Hans Jürgen Habermas dedicó al origen y uso del término «opinión pública» tal vez no ha tenido en cuenta cómo la mujer, elemento disgregador del espacio concebido como masculino, ha sabido en ocasiones e incluso antes de la aparición de la sociedad burguesa prerrevolucionaria, ocupar dicho espacio, dejando constancia de ello —aunque no siempre— por las vías más tradicionales. HABERMAS, Hans Jürgen: *Historia y crítica de la opinión pública*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1981.

[74] ARIÈS, Philippe: *El hombre ante la muerte*, p. 93. En este sentido, la visión biográfica e individual del alma moderna a la que se refería Philippe Ariès no es compatible con una imagen de mujer que ha permanecido vinculada sistemáticamente a la diferencia y la negatividad.

[75] No pretendemos utilizar los términos masculino y femenino como si fueran absolutos esenciales, sino más bien con la voluntad de hacer genealogía de ambos términos, mostrar sus condiciones de aparición en el discurso y dejar constancia de su efectividad como conceptos asumidos inconscientemente por las sociedades que tratamos de estudiar.

[76] BUTLER, Judith: «Actos performativos y constitución de género», *Theatre Journal*, vol. 40, n.º 4, diciembre 1988, p. 296-297.

moria colectiva, de darse a conocer a los otros, de mantener sus privilegios y su orden patriarcal. Sin embargo, quién sabe si dicho intento y el carácter sedente del soporte son parte de la misma resistencia a aceptar la finitud, una finitud que, por otra parte, en ocasiones se ha presentado como un deseo:

> As Hamlet famously meditated, to die is a consummation devoutly to be wished. For the earliest times, death had held out the promise of a release not just from desire but from something inseparable from it, namely the pain of being individual (separate, differentiated, alone) and the form of self-consciousness which goes with that.[77]

> No hay un «tener», sólo hay un «ser», sólo un «ser» anhelante del último suspiro, de la asfixia.[78]

La pulsión que va pareja de la meditación sobre la muerte, así como la resistencia a aceptar la finitud, parecen mucho más alejadas del ideal de autonomía del individuo moderno y más próximas a la definición precaria de sujeto que nos aporta Butler.

[77] DOLLIMORE, Jonathan: «Introduction», *Death, Desire and Loss in Western Culture*, Nueva York: Routledge, 1998, p. XX.

[78] KAFKA, Franz: *Aforismos, visiones y sueños*, Madrid: Valdemar, 1998, Aforismo 35, p. 5.

3

# Del monumento efímero al impreso duradero: relaciones de los arcos triunfales dedicados a Francisco Fernández de la Cueva, virrey de la Nueva España, en su entrada a la ciudad de México (1653)

Adriana Beltrán del Río Sousa

*Universitat de Barcelona*

La tradición romana del arco triunfal llegó a la Nueva España en el siglo XVI. Mientras que en las cortes europeas, y especialmente en la de Carlos V, los arcos celebraban la entrada triunfal de un monarca, en la América española el objeto del festejo fue, entre los siglos XVI y XVIII, la llegada de nuevos virreyes.[1] Los arcos triunfales novohispanos estaban hechos de madera, cartón y lienzo, y los más fastuosos de ellos se fabricaban en la Ciudad de México, donde se exhibían en calles principales o en fachadas de edificios importantes durante las ceremonias de recepción dedicadas a los gobernantes. Lamentablemente, como apunta Juan Chiva Beltrán, no queda prácticamente ningún testimonio pictórico de estos arcos, con la excepción de «dos jeroglíficos grabados en la relación festiva de la entrada poblana del virrey Sarmiento de Valladares y un lienzo atribuido a José Joaquín Magón, con la portada poblana para el recibimiento del marqués de las Amarillas».[2] Chiva Beltrán atribuye la falta de testimonios pictóricos a razones económicas, pues «grabar era realmente caro en los siglos modernos», pero también políticas, ya que «se grababa para el rey, pero no para el virrey»; y subraya, por contraste, la gran disponibilidad de otro tipo de testimonios, como «fuentes escritas, relaciones festivas y descripciones de arcos que se conservan en el Archivo General de Indias (Sevilla), el Archivo General de la Nación (México) y las Bibliotecas Nacionales de Madrid y México».[3]

[1] CHIVA BELTRÁN, Juan: «Arcos efímeros mexicanos. De la herencia hispana al nacionalismo artístico», *SEMATA, Ciencias Sociais e Humanidades,* n.º 24, 2012, pp. 195-196.

[2] Ibídem, p. 197.

[3] Ibídem.

Que los arcos triunfales novohispanos nos hayan sido transmitidos primordialmente por medios escritos no es un hecho excepcional, pues en los territorios hispánicos de la época moderna fue una práctica corriente y extendida la impresión de relaciones en donde se narraban acontecimientos de relevancia política, social o cultural.[4] Dicho esto, en el caso específico del arco triunfal novohispano, resulta significativo cómo un arte de propósito originalmente efímero —se trataba, en efecto, de un conjunto de arquitecturas, pinturas y poesías ejecutadas sobre soportes relativamente perecederos, concebidas para decorar el entorno urbano durante una ceremonia breve— acabó encontrando, casi sin pretenderlo, cierta perdurabilidad. Los arcos triunfales de la Nueva España, ejemplos por excelencia de semiosis en el espacio público de los siglos XVI a XVIII, pasaron a la posteridad por un fenómeno de traslación material, aunque de signo contrario al esperable: la madera, el cartón y el lienzo no se fijaron en piedras grandes y resistentes que hubieran podido conmemorar durante siglos los sucesos ocurridos, sino en frágiles papeles de pequeño formato cuyas ventajas «evolutivas», por así decirlo, eran ante todo su portabilidad y reproductibilidad.[5]

En el presente trabajo se reflexionará sobre la traslación de lo monumental a lo portátil, de lo único a lo reproducible, de lo efímero a lo duradero, a partir del estudio de dos relaciones de sucesos que describen los arcos triunfales dedicados a Francisco Fernández de la Cueva, 22º virrey de la Nueva España, en agosto de 1653: el *Elogio panegírico y aclamación festiva. Diseño triunfal y pompa laudatoria de Ulises verdadero*, al que nos referiremos a partir de ahora como *Ulises verdadero;*[6] y el *Marte católico, astro político, planeta de héroes y ascendente de príncipes.*[7]

A este respecto, nos interrogaremos por qué, por quién, pero también para qué se concibieron todos estos impresos; pero también cómo afectó la traslación del soporte al sentido de las obras. De este modo, nuestro análisis a partir de ahora se organizará en tres ejes fundamentales que emanan de la lógica de las propias relaciones en las que se entremezclan inevitablemente discursos de descripción plástica, aclaración simbológica y conservación poética al mismo tiempo.

[4] Véase, al respecto, VILLAR PIÑEIRO, José Luis: «Las relaciones de sucesos en la América virreinal y sus contextos de producción y difusión. Contribución a un catálogo de textos impresos», *Memoria y civilización. Anuario de Historia*, n.º 22, 2019, pp. 509-542.

[5] El término no es anacrónico, pues el propio Walter Benjamin cita la imprenta como el invento que inauguró la reproducibilidad técnica de la escritura (*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México: Ítaca, 2003). Evidentemente, las implicaciones políticas del vocablo deben adaptarse al contexto histórico en que se inscriben las obras artísticas aquí estudiadas.

[6] *Elogio panegírico y aclamación festiva. Diseño triunfal y pompa laudatoria de Ulises verdadero*, México: Hipólito de Rivera, 1653.

[7] «Marte católico, astro político, planeta de héroes y ascendente de príncipes», en José Pascual Buxó: *Arco y certamen de la poesía mexicana colonial*, Xalapa: Universidad Veracruzana, 2009.

## 1. LA DESCRIPCIÓN PLÁSTICA

En su bien conocido *Diario*, Gregorio Martín de Guijo relata la entrada triunfal del duque de Alburquerque a la ciudad de México y su paso por dos arcos preparados, respectivamente, por las autoridades políticas y religiosas de la ciudad:

> Viernes 15 de agosto, día de la Asunción de nuestra Señora, a las seis horas de la tarde, entró en público el duque de Alburquerque, habiendo estado diez días en Chapultepec; recibiólo la ciudad en el arco que se puso en la boca de la calle de Santo Domingo, y llevaron las bandas del caballo. No recibió el palio, recibióle el señor arzobispo en su catedral, donde le pusieron arco en la forma acostumbrada; fue el primer arco de pontifical: acompañóle el cabildo y clerecía, y acabado el acto de la catedral se fue a palacio ( … ).[8]

Guijo elude cualquier detalle sobre el aspecto material de los arcos, pero a su silencio suplen maravillosamente el *Ulises verdadero* y el *Marte católico*, que proporcionan, además de las medidas exactas de las estructuras, descripciones arquitectónicas y pictóricas extremadamente precisas. Gracias a ellas podemos saber que el arco secular consistió en tres fachadas distribuidas a lo largo de la calle de Santo Domingo, cada una de las cuales midió «veintiocho varas a la eminencia y dieciséis a la anchura»,[9] es decir, más o menos 23 metros de alto y 13 metros de ancho, y que Cristóbal Franco, encargado de diseñarlas, dispuso en ellas una serie de cuadros e inscripciones pintadas cuyo propósito era equiparar a Francisco Fernández de la Cueva nada más y nada menos que con Ulises. En cuanto al arco religioso, se trató de una enorme «portada» que cubrió la fachada de la Catedral de México. Sus dimensiones fueron prácticamente idénticas a las del arco secular, y se compuso de «tres cuerpos».[10] El principio de composición era el mismo: una combinación de cuadros e inscripciones en donde se equiparaba a Alburquerque con una figura mitológica. Esta vez se trataba de una deidad, Marte, en alusión a las hazañas guerreras de Francisco Fernández de la Cueva en Flandes y en Cataluña.

La precisión de las descripciones ofrecidas por estas relaciones se puede calificar de *plástica* porque en ambas relaciones existe la conciencia de que los arcos son el resultado de la feliz conjunción de varias artes visuales. En el *Ulises verdadero*, leemos así que:

> Guarnecía la máquina todos los afectos a qué puede extenderse el arte en su esfera: la bizarría en el pincel, el orden en la arquitectura, y en la perspectiva la proporción, y salió tan cabal en

[8] MARTÍN DE GUIJO, Gregorio: «Diario de sucesos notables», *Documentos para la historia de México*, vol. I, México: Imprenta de Juan R. Navarro, 1853, pp. 252-253.

[9] *Elogio panegírico y aclamación festiva. Diseño triunfal y pompa laudatoria de Ulises…*, p. 3.

[10] Ibídem, p. 74.

> cada orden que parecía que para cada uno se había buscado con singularidad y exceso. Preciso acierto de la eminencia en estas facultades, tan para muchos, unidas en solo el ingenio de Cristóbal Franco, a cuya inventiva debe su hermosura la pompa, la arquitectura sus igualdades, y la perspectiva sus términos, y a cuyo pincel reconocen las historias su perfección.[11]

La traslación al impreso no solo permite elogiar el buen uso que hizo el artista de las disciplinas del «pincel», la «arquitectura» y la «perspectiva». También logra reproducir el efecto emocional —afectivo, dirían los modernos; estético, dirían los contemporáneos— que esta obra tuvo sobre sus observadores. Y es que, en su descripción de las tres artes visuales, las relaciones de los arcos triunfales novohispanos de 1653 acaban desplegando una cuarta disciplina de carácter retórico-visual: la «enargeia» o estimulación de las facultades imaginativas de los lectores, de tal modo que estos prácticamente pueden ver aquello que se describe.[12] La «enargeia» es materialmente indisociable de la écfrasis, la cual, en la estela de lo expuesto por Adolfo R. Posada, podría definirse como la técnica mediante la cual el lenguaje, apoyándose en ciertos estilemas, adquiere capacidad enargeiética.[13] En el *Ulises verdadero* y el *Marte católico* son los deícticos, los verbos de visión y los tecnicismos artísticos, a los que se suma un omnipresente léxico localizador, los que dan al lector la impresión de que tiene los arcos triunfales ante sus propios ojos. En el siguiente ejemplo, la écfrasis se sustenta, además, en la disposición tipográfica —centrada en la página— de una inscripción copiada por el *Ulises verdadero*, pero originalmente escrita en la primera fachada del arco: «Sobre el alto principal de la puerta descollaba un tarjón a todo follaje bizarro. Pendía de dos bandas encarnadas, y sustentaba aquesta inscripción dedicatoria: EXCELENTÍSIMO D. D. DON FRANCISCO FERNÁNDEZ DE LA CUEVA».[14]

Las descripciones plásticas de los impresos perseguían, en última instancia, objetivos de carácter político. Los afectos originalmente movidos por las artes visuales, vueltos a solicitar enseguida por medios retórico-visuales, debían llevar a los espectadores-lectores a rendirse ante la grandeza no solo de las obras, sino también de quienes habían sido sus promotores. Considerando el emplazamiento de la imprenta del *Ulises verdadero* en pleno centro de la capital[15] y el estrecho vínculo de los impresores

[11] Ibídem, p. 3.

[12] WEBB, Ruth: *Ekhphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham: Ashgate, 2009, pp. 87-88.

[13] POSADA, Adolfo R.: «¿Écfrasis o hipotiposis?: enargeia y retórica visual en la poesía del Siglo de Oro», *e-Spania*, n.º 37, 2020, <https://journals.openedition.org/e-spania/36222> (04/02/2026).

[14] *Elogio panegírico y aclamación festiva. Diseño triunfal y pompa laudatoria de Ulises…*, p. 4.

[15] «Hipólito Ribera», en José Toribio Medina: *Historia de la imprenta en los antiguos dominios españoles de América y Oceanía*, tomo 1, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000, <https://www.cervantes-

del *Marte católico* con la Iglesia novohispana,[16] resulta probable que la publicación de ambas relaciones fuera encargada por las autoridades civiles y eclesiásticas con el propósito de que, enviándose al virrey Alburquerque, estas pudieran conseguirles o mantenerles el favor del mandatario.

Aunque no se sabe cuántos ejemplares se imprimieron del *Marte católico* y el *Ulises verdadero*, el carácter breve y, por lo tanto, poco oneroso de estas hace pensar que la tirada pudo haber sido importante. Los impresores Hipólito de Rivera y Paula de Benavides —así se llamaba, en efecto, la viuda de Bernardo Calderón—[17] estaban suficientemente acostumbrados al género[18] como para saber que había más personas interesadas en leer relaciones de sucesos que aquellas figuras públicas a quienes estaban dedicadas. Es posible que estos empresarios decidieran adaptar sus tiradas a la demanda de un mercado compuesto por todas aquellas instituciones o individuos que, encontrándose en otras regiones de la Nueva España, no habían podido presenciar la ceremonia de entrada del 22º virrey y tenían curiosidad por saber qué tan fastuosa había sido.

Podría considerarse que, en esta encrucijada entre intereses políticos y comerciales, empezaba a nacer en la Nueva España de mediados del XVII algo parecido a una industria periodística. Sin embargo, a falta de pruebas documentales sobre las motivaciones de quienes financiaron, imprimieron y distribuyeron las relaciones, la idea solo tiene valor de suposición. Por lo demás, la etiqueta de «periodismo» debe aplicarse con suma cautela a textos descriptivos cuya eficacia depende tanto, como lo hemos visto, de un recurso retórico-visual. En definitiva, lo que revela el examen cuidadoso de los dos impresos es que, en su vertiente descriptiva, pero más todavía en sus ejes simbológico y poético, el *Marte católico* y el *Ulises verdadero* van más allá del simple relato de un suceso exterior para constituir, por sí mismos, dos obras artísticas de pleno derecho.

## 2. LA ACLARACIÓN SIMBOLÓGICA

Desde el inicio del *Marte católico*, el narrador sugiere la existencia de un triple paralelismo entre la escena mitológica de Marte venciendo a un dragón en su propia cueva,

virtual.com/obra-visor/historia-de-la-imprenta-en-los-antiguos-dominios-espanoles-de-america-y-oceania-tomo-i--0/html/> (04/02/2026).

[16] «Antonio Calderón Benavides» en ibídem.

[17] Véase, al respecto, MONTIEL ONTIVEROS, Ana Cecilia y BELTRÁN CABRERA, Luz del Carmen: «Paula de Benavides, impresora del siglo XVII. El inicio de un linaje», *Contribuciones desde Coatepec*, n.º 10, 2006, pp. 103-115.

[18] VILLAR PIÑEIRO, José Luis: «Las relaciones de sucesos en la América virreinal… », p. 539.

narrada por el filósofo renacentista Giulio Camillo en su *L'idea di theatro* (1550) con influjo del *De consulato Stilichonis* de Claudiano, el escudo de armas de la familia Fernández de la Cueva, el cual contiene un «dragón que se pinta en campo de plata» y el instante preciso de la entrada de Alburquerque por la portada decorada de la Catedral:

> Ya, pues, la Cueva que da apellido a nuestro Marte español tiene franqueados los senos para que en la fábula de este héroe hallemos un diseño que le bosqueja el origen, las armas, las victorias, las empresas y los renombres de que se artifició la portada magnífica que la santa Iglesia Metropolitana de México dedicó a la entrada de su Excelencia.[19]

El apellido del virrey da pie a una interesante simbología que equipara, a través del común sustantivo de «cueva», espacios de tipo natural, mitológico, heráldico y religioso. Pero no toda la simbología de los arcos triunfales dedicados al duque de Alburquerque es tan fácilmente descifrable: siguiendo los preceptos del arte barroco, los dos marcos alegóricos que comparan al nuevo virrey con Ulises o con Marte están repletos de símbolos oscuros, difíciles de desentrañar, al menos en la inmediatez de la experiencia visual. Como remedio a lo que el duque de Alburquerque y sus acompañantes no hubieran podido captar en su rápido paso por los arcos de triunfo de la capital novohispana, el *Ulises verdadero* y el *Marte católico* ofrecen aclaraciones a muchos de los símbolos —o mejor dicho, conceptos— que encerraban las pinturas y poemas de los arcos.

En el *Ulises verdadero* se precisa que la Troya que aparece pintada en el «segundo cuadro medio de la entrecalle» de la primera fachada es, también, una metáfora de Blanes, pueblo en el cual el duque de Alburquerque ganó una batalla decisiva contra los franceses durante la guerra de Cataluña.[20] En el *Marte católico*, la aclaración simbológica resulta aún más necesaria. En efecto, parece ser que en el tercer cuerpo de la portada de la catedral estaban representados los siete planetas, con Marte en un lugar preeminente al lado del Sol, en las esferas «cuarta» y «quinta». El símbolo es astrológico, y el *Marte católico* intentó explicarlo del siguiente modo:

> Augurios de mucha felicidad para México, saber que su Marte es tan cercano en el vínculo al sol de la cuarta esfera, que es el cuarto Filipo de España, de quien la luz reverberada le envía a este reino, como un otro sol, virtud del sol y virtud de Dios, a que le rija y gobierne con tanto influjo, como si en el Excelentísimo Señor Duque de Alburquerque tuviera presente esta tierra a su propio Rey.[21]

[19] «Marte católico, astro político, planeta de héroes y ascendente de príncipes» …, p. 62.
[20] *Elogio panegírico y aclamación festiva. Diseño triunfal y pompa laudatoria de Ulises* …, p. 13.
[21] «Marte católico, astro político, planeta de héroes y ascendente de príncipes» …, p. 78.

Podría parecer que la aclaración simbológica va a contrapelo del ideal barroco de dificultad. Lo que hace, en realidad, es contribuir a él, ilustrando el ingenio de los artistas que participaron en la creación de los arcos: pintores, pero también poetas. Los arcos triunfales son un arte poético no solo por las inscripciones que acompañaban a los cuadros, sino por toda la práctica lírico-teatral que los rodeaba. Afortunadamente, en el caso de los arcos dedicados a Francisco Fernández de la Cueva en 1653, buena parte de esta poesía se conservó en el *Ulises verdadero* y el *Marte católico*.

## 3. LA CONSERVACIÓN POÉTICA

En el *Marte católico* se indica que una «ninfa», es decir, una mujer joven o una niña, participó en la ceremonia de presentación del arco triunfal catedralicio, explicando en verso las pinturas de este último.[22] Una parte de estos versos —dispuestos en cuartetas de romance— fueron cantados, mientras que otros fueron representados «por no cansar a su Excelencia».[23] Estas acotaciones evidencian la dimensión teatral de la ceremonia, la cual se sostiene en una destreza lírica que solía ser la obra de uno o varios poetas de los círculos universitarios novohispanos. Se sabe, por ejemplo, que Juan de Guevara fue autor de una *Faustísima entrada en México de su virrey, el Excelentísimo Señor Duque de Alburquerque* (1653) y que el joven Agustín de Salazar y Torres escribió una *Descripción en verso castellano de la entrada pública en México del Se*ñor Duque de Alburquerque, su virrey (1653). Aunque no se tiene ninguna certeza al respecto, ambos personajes podrían haber participado en la confección de los versos explicativos que se recitaron el 15 de agosto de 1653 y se publicaron íntegramente en las dos relaciones de sucesos que ahora estudiamos.[24]

En los poemas explicativos, y especialmente en aquel que clausura el *Ulises verdadero*, hay un yo poético que expresa, en primera persona, su pertenencia a la comunidad novohispana y capitalina:

> Al águila mexicana
> permitid luces os beba,
> que no es novedad, señor,
> que el águila al sol se atreva.
> (…)

[22] Ibídem, p. 95.

[23] Ibídem, p. 99.

[24] Esto sugieren FARRÉ VIDAL, Judith: «Teatro y poder en el México virreinal: la dramática panegírica en torno a la figura del virrey», en José Pascual Buxó: *Permanencia y destino de la literatura novohispana*, México: UNAM, 2006, p. 232; y SOLANO PÉREZ-LILA, Francisco de Paula: *Las voces de la ciudad: México a través de sus impresos (1539-1821)*, Madrid: CSIC, 1994, pp. 176-177.

Por tanto, señor, por tanto,
de mi ciudad las estrellas,
que en lucido ayuntamiento
os aman, como os veneran,
a mis acentos libradas,
y explicadas por mi lengua,
cuando a tan feliz gobierno
su felicidad reserva,
como os rinden corazones
os abren también las puertas.[25]

El yo poético corresponde, a la vez, a la niña que recita los versos en el momento de la ceremonia, y al poeta que los escribe con antelación. Al léxico de la oralidad —«a mis acentos libradas», «explicadas por mi lengua»— sigue el léxico de la escritura:

Aceptad en estas líneas,
que no os pintan, os bosquejan,
de muchas veneraciones
naturales consecuencias.
De Ulises alegorías
os dedican: cosa es cierta,
que él era sombra, vos vivo,
él estampa, vos Idea,
cuyas verdades presentes
nuestro horizonte festeja
y mi pluma, a vos rendida,
sucintamente diseña.[26]

La conservación poética en el *Ulises verdadero* y el *Marte católico* constituye un fuerte indicio de que los autores de estos poemas recitados también debieron de participar en la elaboración de las relaciones impresas, al menos proporcionando los textos originales. A pesar del anonimato, que se explica por el patrocinio de las autoridades políticas y religiosas, quienes seguramente no deseaban ceder su preeminencia en unas publicaciones donde su nombre aparecía más de una vez incluso en la portada, la poesía de las relaciones debió de ser un buen instrumento de autopromoción en una sociedad donde el favor del virrey, y más de un virrey mecenas, como lo fue el duque de Alburquerque,[27] era esencial al desarrollo de una carrera artística.

[25] *Elogio panegírico y aclamación festiva. Diseño triunfal y pompa laudatoria de Ulises…*, pp. 45-46.
[26] Ibídem, p. 46.
[27] Véase MONTES GONZÁLEZ, Francisco: *Mecenazgo virreinal y patrocinio artístico. El ducado de Alburquerque en la Nueva España*, Sevilla: Real Maestranza de Caballería de Sevilla, 2016.

En los meses posteriores al 15 de agosto de 1653, algunos poetas que estuvieron involucrados en la preparación de los arcos y la publicación de las relaciones estrecharon lazos con los duques de Alburquerque. Fue el caso de Juan de Guevara, a quien se le permitió, en 1654, fungir de secretario en un certamen poético dedicado a la Inmaculada Concepción y patrocinado por el virrey,[28] y también de Agustín de Salazar y Torres, quien se integró en la corte de los Alburquerque hasta el punto de volver con ellos a España en 1661 y de vivir a su lado hasta principios de la década de 1670.[29]

El *Ulises verdadero* y el *Marte católico* son dos relaciones que lograron, por la propia naturaleza de la obra impresa, una repercusión y duración a la que no podían aspirar los enormes y efímeros arcos triunfales que los motivaron. El sentido profundo del arte monumental no se perdió: la dificultad técnica y conceptual de las distintas disciplinas trabajadas —arquitectura, pintura, poesía, teatro y música— quedó reflejada en las descripciones plásticas, aclaraciones simbológicas y conservaciones poéticas de los textos, en un denso conjunto enriquecido, además, por la superposición de los niveles del arte y el discurso sobre el arte. También se leen, entre líneas, los probables objetivos políticos, comerciales o autopromocionales de los actores involucrados en los arcos y los impresos. Todos, en suma, tenían en el punto de mira el mantenimiento de sus privilegios en el ciclo gubernamental que se inauguraba con la llegada de un nuevo virrey. Por mucho que parezca que Francisco Fernández de la Cueva es el protagonista del *Ulises verdadero* y el *Marte católico*, su presencia en estos, al igual que la de la Monarquía Hispánica, no es más que un pretexto. Las relaciones de sucesos nos recuerdan cuánto había de estrategia en las artes que se desarrollaban en la corte virreinal novohispana.

[28] TENORIO TRILLO, Martha Lilia (ed.): *Poesía novohispana. Antología,* México: El Colegio de México, 2010, p. 441.

[29] Véase BELTRÁN DEL RÍO SOUSA, Adriana: «Un mecenazgo transatlántico: Agustín de Salazar en la corte del duque de Alburquerque (1653-1670)», en Elena Martínez Carro y Alejandra Ulla Lorenzo (eds.): *Ámbitos artísticos y literarios de sociabilidad en los Siglos de Oro*, Kassel: Edition Reichenberger, 2020, pp. 57-73.

4

# Usos e funcionalidades da cultura escrita em festas de beatificação, de canonização e de translação de relíquias em cidades portuguesas (século XVII)

Paula Almeida Mendes

*Universidade do Porto*

Como é bem sabido, a espiritualidade dos tempos pós-Trento foi-se configurando na esteira da *Devotio moderna,*[1] das propostas e iniciativas de reformas catalisadas a partir do século XV,[2] do lastro da Reforma Protestante[3] e dos decretos conciliares,[4] integrados no corpo legislativo dos territórios que se mantiveram fiéis a Roma.[5] Estes decretos revalorizaram aspetos e dimensões que «singularizavam» a Igreja Católica —de que são exemplo o culto dos santos e da Virgem Maria—, tentando, na medida do possível, conservar uma certa unidade da *Respublica Christiana*, fracturada pela Reforma Protestante. A ofensiva da Contrarreforma, pesem embora os matizes que a enformam, estimulou um multifacetado controlo, visando o disciplinamento de comportamentos e atitudes dos fiéis —e disso é exemplo a vigilância, muitas vezes repressiva, em torno de cultos locais, desenvolvidos à margem das autoridades eclesiásticas, ou dos «santos vivos», para usarmos a expressão proposta por Gabriella Zarri—,[6] mas favoreceu também, sobretudo no período compreendido entre o final do século XVI e o século XVII, a cristalização de práticas espirituais e devotas mais

[1] DIAS, José Sebastião da Silva: *Correntes de sentimento religioso em Portugal (séculos XVI a XVIII)*, tomo I, Coimbra: Universidade de Coimbra, 1960.

[2] CARVALHO, José Adriano de Freitas: *Antes de Lutero: a Igreja e as reformas religiosas em Portugal no século XV. Anseios e limites*, Porto: CITCEM/Afrontamento, 2016.

[3] FELICI, Lucia: *La Riforma Protestante nell'Europa del Cinquecento*, Roma: Carocci Editore, 2016.

[4] FERNANDES, Maria de Lurdes Correia: «Da reforma da Igreja à reforma dos cristãos: reformas, pastoral e espiritualidade», *História Religiosa de Portugal*, vol. 2, Lisboa: Círculo de Leitores, 2000, pp. 15-38.

[5] SILVA, Amélia Maria Polónia da: «Recepção do Concílio de Trento em Portugal: as Normas enviadas pelo Cardeal D. Henrique aos bispos do Reino em 1553», *Revista da Faculdade de Letras História*, vol. 7, 1990, pp. 133-143.

[6] ZARRI, Gabriella: *Le Sante Vive. Profezie di corte e devozione femminile tra '400 e '500*, Torino: Rosenberg & Sellier, 1990.

exteriorizadas e em que, naturalmente, o espaço público assume um papel de destaque. Mas o contexto religioso e espiritual dos tempos pós-Trento, especialmente no que diz respeito às práticas devotas exteriorizadas em espaços urbanos, tornar-se-á, talvez, mais compreensível, se não perdermos de vista que o crescente aumento demográfico registado nas cidades, em toda a Europa, durante o século XVII, obrigou a que as autoridades civis e eclesiásticas orientassem a sua ação para uma ofensiva que visava o controlo e disciplinamento de todas as esferas da sociedade, de molde a evitar que se pusesse em causa ou em situação de perigo a ordem social.[7] Nesta moldura, pautada pela emergência de uma «cultura de massas», o espaço da cidade foi assumindo significativo destaque, configurando-se como palco de diversas práticas e manifestações, tanto profanas, como religiosas, de que são exemplo as festas, que funcionavam, assim, como um meio «controlado e disciplinado» para as populações escaparem, de certo modo, a um quotidiano em que não abundavam as recreações.[8]

Tendo em conta este enquadramento, escolhemos como objeto deste estudo algumas obras polarizadas em torno de festas celebrativas de beatificações, de canonizações e de translação de relíquias que tiveram lugar em cidades portuguesas, ao longo da Época Moderna. São textos com uma tónica acentuadamente descritiva e informativa, que referem detalhada e pormenorizadamente todos os aspetos que configuraram os vários momentos das festas, destacando os moldes em que estas envolvem a sociedade urbana e católica,[9] enquadradas em uma aura de «espectacularidade» e *varietas*. De resto, a difusão de textos desta natureza mostra bem como o aparecimento da imprensa provocou alterações profundas no âmbito da produção do livro, promovendo uma múltipla divulgação de textos de tipologia diversa e contribuindo, em larga medida, para que se operasse uma evolução cultural na Europa ocidental.[10] Com efeito, estes textos coagulam relatos polarizados em torno dos eventos realizados no contexto de celebrações de natureza religiosa, muito especialmente de beatificações, canonizações e translações de relíquias, declinando um discurso escorado na descrição dos atos festivos, da decoração das igrejas, carros, imagens, procissões, etc., dos certames poéticos, «encenando» um programa que almejava a exaltação do catolicismo.

Estas festas constituem manifestações públicas que, como tentaremos mostrar, refletem, efetivamente, uma dimensão que se configura na esteira da reorganização no domínio do culto dos santos, como consequência das críticas de humanistas e

[7] MARAVALL, José Antonio: *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona: Ariel, 1980.

[8] TEDIM, José Manuel: «A festa e a cidade no Portugal Barroco», *Barroco. Actas do II Congresso Internacional*, Porto: Universidade do Porto, 2003, pp. 317-323.

[9] CURTO, Diogo Ramada: «Vinte seis cabeças de santos», *Cultura Política no tempo dos Filipes (1580-1640)*, Lisboa: Edições 70, 2011, pp. 95-106.

[10] MARAVALL, José Antonio: *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona: Crítica, 1990.

reformados. Neste enquadramento, é importante não perder de vista que a ofensiva da Contrarreforma, visando a orientação e a reconfiguração de comportamentos dos fiéis, na moldura de uma estratégia de disciplinamento social,[11] havia já começado com a tentativa de reorganização do culto dos santos: lembremos que entre 1523 e 1588 não houve nenhuma nova canonização sancionada pela Santa Sé —a última canonização tinha sido a de S. Antonino de Florença em 1523— e que só em 1588 foi criada a Congregação dos Ritos Sacros e das Cerimónias, a qual contribuiu para a reafirmação da autoridade papal no reconhecimento da santidade, assim como os decretos de 3 de Março de 1625 e de 5 de Julho de 1634 de Urbano VIII, que fixaram os critérios obrigatórios que deveriam ser respeitados no âmbitos dos procedimentos processuais[12] com vista à beatificação ou canonização dos candidatos falecidos em «odor de santidade».

Como é bem sabido, ao longo do século XVII, «pontificaram» as oficializações do culto sobretudo de beatos e santos italianos e espanhóis, cuja devoção foi amplamente divulgada através de «Vidas» e de relatos que descreviam, de forma celebrativa, as festividades realizadas por ocasião dessas beatificações e canonizações: disso é exemplo o abundante filão de textos que se inscrevem nesse veio literário editados em várias cidades espanholas e em Roma. No caso português, em tempos de guerra com Espanha, como consequência da Restauração da independência, em 1640, que só terminará em 1668, a elevação de santos nacionais aos altares parecia revestir-se de dificuldades e complexidades de vária natureza, bastará lembrar que, até ao final do século XVII, se excluirmos os santos de culto imemorial, sobretudo mártires ou virgens da antiga Lusitânia ou da Galiza Bracarense, Portugal contava apenas com quatro santos canonizados nos altares, a saber: S. Teotónio, S. António —que, por esses tempos, era conhecido, na Europa, como sendo *de Pádua* ou *de Itália*, e não como natural *de Lisboa* ou *de Portugal*… —[13] S. Isabel de Portugal e S. João de Deus —e que, durante

[11] CAFFIERO, Marina: «Tra modelli di disciplinamento e autonomia soggestiva», in Giulia Barone, Marina Caffiero, Francesco Scorza Barcellona (dirs.): *Modelli di santità e modelli di comportamento. Contrasti, intersezioni, complementarità*, Torino: Rosenberg & Sellier, 1994, pp. 265-278.

[12] DE MAIO, Romeo: «L'ideale eroico nei processi di canonizzazione della controriforma», *Riforme e miti nella chiesa del Cinquecento*, Napoli: Guida Editori, 1992, pp. 253-274; BURKE, Peter: «How to be a Counter-Reformation saint», in Kaspar von Greyerz (ed.): *Religion and Society in early modern Europe. 1500-1800*, London: George Allen & Unwin, 1984, pp. 46-47; SALLMAN, Jean-Michel: *Naples et ses saints à l'âge baroque (1540-1750)*, Paris: Presses Universitaires de France, 1994; SODANO, Giulio: «Il nuovo modello di santità nell'epoca post-tridentina», in Cesare Mozzarelli, Danilo Zardin (dirs.): *I tempi del Concilio. Religione, cultura e società nell'Europa tridentina*, Roma: Bulzoni Editore, 1997, pp. 189-205; GOTOR, Miguel: «Le théâtre des saints modernes: la canonisation à l'âge baroque?», in Florence Buttay, Axele Guillausseau (dirs.): *Des saints d'État? Politique et sainteté au temps du concile de Trente*, Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2012, pp. 23-33.

[13] Numa tentativa de clarificação da nacionalidade de Santo António parecem enquadrar-se as suas muitas «Vidas» editadas por aqueles tempos: e não deixa de ser muito sugestivo notar-se que, em muitos títulos, é

os séculos XVII e XVIII, se vinham arrastando na Cúria romana processos de vários portugueses falecidos «em odor de santidade» —lembremos os casos do infante D. Fernando, de D. Afonso Henriques, do franciscano Fr. Pedro da Guarda ou de vários jesuítas, como João Cardim—, que poderá ser tanto ou mais sintomático, se tivermos em conta que, por estes tempos, como já referimos, um número muito significativo de santos espanhóis e italianos subia aos altares…

Efetivamente, no século XVII, apenas se registaram duas canonizações de figuras portuguesas, a saber, Santa Isabel de Portugal (ainda que fosse de origem aragonesa) e São João de Deus. Todavia, se tivermos em conta o impacto destas celebrações na moldura literária, mais concretamente no que diz respeito ao filão dos textos polarizados em torno das festas celebrativas do reconhecimento oficial do culto, este não parece ter conhecido um alcance muito amplo, se comparado com o significativo eco que festividades desta natureza encontraram, literariamente, em Espanha, espaço católico que largamente celebrou os seus beatos e santos:[14] a título de exemplo, lembremos os casos de São Raimundo de Peñafort,[15] São Luís Bertrán,[16] Santo Isidro,[17] Santa Teresa,[18] Santo Inácio de Loyola e São Francisco Xavier,[19], São Pedro Nolas-

utilizado o gentílico «de Lisboa», de modo a restituir a esta cidade e ao reino português o estatuto de pátria deste conhecidíssimo santo.

[14] ANSELMI, Alessandra: «Roma celebra la monarchia spagnola: il teatro per la canonizzazione di Isidoro Agricola, Ignazio de Loyola, Francesco Ssaverio, Teresa di Gesù e Filippo Neri (1622)», in José Luis Colomer (ed.): *Arte y diplomacia de la monarquía hispánica en el siglo XVII*, Madrid: Fernando Villaverde, 2003, pp. 221-246; VINCENT-CASSY, Cécile: «Las fiestas de canonización en la España del siglo XVII, polifonía de la santidad española», in María Ángela Atienza López (ed.): *Iglesia Memorable, Crónicas, historias, escritos… a mayor gloria. Siglos XVI-XVII,* Madrid: Sílex, 2012, pp. 149-167; CHECA CREMADES, Fernando, FERNÁNDEZ-GONZÁLEZ, Laura (ed.): *Festival Culture in the World of the Spanish Habsburgs*, London/New York: Routledge, 2015.

[15] ETTINGHAUSEN, Henry: «De la noticia a la prensa (San Raimundi de Peñafort, Barcelona, 1601», in Christophe Strosetzki (ed.): *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 1999, pp. 490-502.

[16] AGUILAR, Gaspar: *Fiestas que la insigne ciudad de Valencia ha hecho por la beatificacion del Santo Fray Luis Bertran; iunto con la comedia que se representó de su vida y muerte, y el certament poetico que se tuvo en el convento de predicadores*, Valencia: Pedro Patricio Mey, 1608; GÓMEZ, Fr. Vicente (O.P.): *Sermones y fiestas que la ciudad de Valencia hizo por la Beatificacion del glorioso Padre San Luys Beltran*, Valencia: Juan Chrysostomo Garriz, 1609; FERRER VALLS, Teresa: «Producción municipal, fiestas y comedia de santos: la canonización de San Luis Bertrán en Valencia (1608)», in J. Oleza (ed.): *Teatro y prácticas escénicas. II. La comedia*, Londres: Tamesis Books, 1986, pp. 156-186.

[17] VEGA CARPIO, Lope de: *Relacion de las fiestas que la insigne Villa de Madrid hizo en la canonizacion de su bienaventurado hijo, y patrón San Isidro, con las comedias que se representaron, y los Versos que en la Justa Poetica se escribieron*, Madrid: Viuda de Alonso Martin, 1622; RÍO BARREDO, María José del: «Literatura y ritual en la creación de una identidad urbana: Isidro, patrón de Madrid», *Edad de Oro*, n.º 17, 1998, pp. 149-168.

[18] DALMAU, Joseph: *Relacion de la solemnidad con que se han celebrado en la ciudad de Barcelona las fiestas a la beatificacion de la madre S. Teresa de Iesus*, Barcelona: Sebastian Matevad, 1615.

[19] MONFORTE Y HERRERA, F. de: *Relación de las fiestas que ha hecho el Colegio Imperial de la Compañía de Jesus de Madrid en la canonizacion de San Ignacio de Loyola e S. Francisco Xavier*, Madrid: Luis Sanchez, 1622.

co,[20] São Tomás de Vilanova,[21] São Fernando.[22] Com efeito, no caso português, foi impresso, em Coimbra, por Nicolau Carvalho, em 1625, um folheto anónimo, sob o título *Relação das grandiosas festas que na cidade de Coimbra hoje por novo titulo ditosa cidade fez o Illustrissimo Senhor Dõ Ioão Manoel Bispo Conde, à canonização de Sancta Isabel Rainha de Portugal,*[23] que terá sido a fonte a que recorreu D. Fernando Correia de Lacerda para descrever as festas em *Historia da vida, morte, milagres, canonização e trasladação de Santa Isabel, sexta Rainha de Portugal* (Lisboa: João Galrão, 1680). No mesmo ano, o impressor Geraldo da Vinha dá à estampa a *Relaçam das festas que a real villa de Madrid fez à canonização de Sancta Isabel Rainha de Portugal, molher del Rey Dom Dinis.*[24]

No entanto, não conseguimos localizar qualquer texto que tenha sido impresso em Portugal, no contexto da celebração da canonização de São João de Deus, como encontramos em Espanha: assim o testemunha a obra *Triunfales Fiestas que a la Canonizacion de San Juan de Dios, Patriarca, y Fundador de la Hospitalidad consagro la muy nombrada, leal, y gran ciudad de Granada* (Granada, en la Emprenta Real de Francisco de Ochoa, 1692) de D. Sebastian Antonio de Gadea y Oviedo. Incúria dos portugueses em celebrar os seus santos? Muito provavelmente…

Vejamos então alguns exemplos de relatos polarizados em torno da descrição de festas que celebravam beatificações, canonizações ou translações de relíquias, realizadas em cidades portuguesas, ao longo do século XVII.

O Padre Diogo Marques Salgueiro, freire da Ordem de Santiago, prior da Igreja Matriz de Mértola e capelão do mosteiro de Santos, faz editar em Lisboa, em 1621,

[20] LÓPEZ RÉMON, Benito: *Relacion de las fiestas que el Orden Real y Militar de nuestra Señora de la Merced, Redempcion de cautiuos, hizo a su Glorioso Padre, y Patriarca S. Pedro de Nolasco, en este Conuento de Madrid, desde veinte y uno de Abril, hasta ocho de Mayo deste año de mil y seiscientos y veinte y nueue*, Madrid: Iuan Gonçalez, 1629.

[21] MARTÍNEZ DE LA VEGA, Gerónymo: *Solemnes y grandiosas Fiestas, que la noble, i leal Ciudad de Valencia a echo por la Beatificacion de su Santo Pastor i Padre D. Tomás de Villanueva*, Valencia: Felipe Mey, 1620; JAVIER CAMPOS, F.: «Religiosidad barroca: Fiestas celebradas en España por la canonización de Santo Tomás de Villanueva», *Revista Agustiniana*, n.º 35, 1994, pp. 491-611.

[22] TORRE FARFÁN, Fernando de la: *Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla al nuevoo culto del señor rey San Fernando el tercero de Castilla y Leon*, Sevilla: Viuda de Nicolás Rodriguez, 1672.

[23] O único exemplar conhecido encontra-se à guarda da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e foi reeditado por MADAHIL, A. G. da Rocha: «Relação das grandiosas festas que na cidade de Coimbra hoje por novo titulo ditosa cidade fez o Illustrissimo Senhor Dõ Ioão Manoel Bispo Conde, à canonização de Sancta Isabel Rainha de Portugal», *O Instituto. Revista Científica e Literária*, vol. 90, 1936, pp. 4-63.

[24] A reedição da *Historia y vida de Santa Isabel reyna de Portugal, y infanta de Aragon* (Zaragoza, 1625; 1ª edição: Zaragoza, 1617) de Fr. Juan Carrillo inclui uma relação das festas de canonização realizadas em Roma. Veja-se também LÉON SUÁREZ, Miguel de: *Relación verdadera del aparato y solenidad con que en Roma se celebrò la canonizacion de santa Isabel Reyna de Portugal. En que se dà quenta particular de las Ceremonias, Cardenales, y mas Ministros y personages de la Corte Romana, que en ella se hallaron, fiestas que se hiizieron, y de otras cosas muy curiosas*, Madrid: Diego Flamenco, 1625.

uma obra intitulada *Relaçam das festas que a religiam da Companhia de Iesu fez em a Cidade de Lisboa, na Beatificaçam do Beato P. Francisco de Xavier, Segundo Padroeiro da mesma Companhia, & Primeiro Apostolo dos Reynos de Iapão, em Dezẽbro de 1620*, dedicada a D. Ana de Lencastre, comendadeira do mosteiro de Santos-o-Novo.[25] Este relato mostra bem como o prestígio da Companhia de Jesus cada vez se apoiava mais na visibilidade e no número dos «seus santos e beatos» —que configuravam um conjunto largamente amplificado pelo contexto da evangelização no Brasil e no Oriente—, declinando um quadro em que as imagens, as procissões, as festas constituíram um importante instrumento que os jesuítas souberam habilmente utilizar nas suas estratégias comunicacionais.[26]

A beatificação de Francisco Xavier, em Outubro de 1619, pelo papa Paulo V, reveste-se de múltiplos significados. Com efeito, depois de um período de sessenta e cinco anos durante o qual não se registaram quaisquer beatificações ou canonizações, a ofensiva da Contrarreforma e a criação da Congregação dos Ritos vêm, justamente, exaltar o referente da santidade que singularizava o catolicismo, por oposição ao Protestantismo. Mas, neste enquadramento, a celebração da beatificação do religioso jesuíta reveste-se de um significado importante —ou, pelo menos, simbólico— para o reino de Portugal: é preciso não perder de vista que, pese embora o facto de Francisco Xavier ser um beato de origem navarra, este desenvolveu uma intensa e fecunda atividade missionária e de evangelização no Oriente, ao serviço do rei português, D. João III. Assim, pelo menos de um ponto de vista simbólico, a beatificação de Francisco Xavier contribuía, em certa medida, para a glorificação da «santidade» territorial portuguesa, especialmente das regiões do oriente pertencentes às «conquistas de Portugal». Por outro lado, esta obra, assim como as outras que vão merecer a nossa atenção, declinam a importância da emergência de uma «cultura visual» ao longo da Época Moderna. Como realçou Ottavia Niccoli, para a moldura religiosa e espiritual, vai-se configurando, sobretudo entre o Maneirismo e o Barroco, uma espécie de mundo multimedial: a imagem é visível aos olhos do corpo e aos olhos do coração.[27] Mas o apelo aos sentidos, visando uma estratégia de captação de audiências, passava

[25] D. Ana de Lencastre, comendadeira do mosteiro de Santos, o Novo, era filha de D. Luís de Lencastre, comendador da Ordem de Avis, irmão de D. João de Lencastre, I duque de Aveiro, e de D. Madalena de Granada; era, portanto, neta de D. Jorge de Lencastre, II duque de Coimbra, e bisneta de D. João II. SOUSA, D. António Caetano de: *História Genealógica da Casa Real Portuguesa,* tomo XI, Coimbra: Atlântida, 1954, pp. 121-123.

[26] Efectivamente, as «Relações» que relatam festividades celebradas por ocasião da beatificação ou canonização de jesuítas são relativamente abundantes na Península Ibérica. *Cfr. Procissam. Relação das festas que a Residencia de angolla fez na beatificação do beato padre francisco de xauier da Companhia de Jesus*, Lisboa: Presidência do Conselho de Ministros/Secretaria de Estado da Cultura/Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1994.

[27] NICCOLI, Ottavia: *Vedere com gli occhi del cuore. Alle origini del potere delle imagine*, Roma: Laterza, 2011.

também por outros elementos, naturalmente conotados com o deleite e o espectáculo: disso são exemplo os arcos triunfais, as figuras alegóricas, as pinturas e estátuas históricas, as luminárias, os fogos de artifício,[28] o esplendor da decoração, a gala das ruas —e que parece reflectir a influência da moda flamenga e italiana na moldura da celebração de festividades—,[29] as jóias e profusão de pedraria, indumentárias com mangas que só se faziam no mosteiro de Odivelas,[30] os coros, a presença solene das autoridades civis e eclesiásticas…, que envolvem estas festas numa simbologia não isenta de sentidos e significados.

Nestas celebrações, ocupa um lugar muito significativo a palavra escrita, como o mostram as figuras vivas que levavam tarjas com inscrições: «hum Caualeiro ricamente trajado à mourisca, sobre hum fermoso Ginete pombo, que leuaua na mão hum guião de seda branca estrelada de ouro, que tinha pintado de huma parte o Santo, com o mundo na mão esquerda, & com o Sol na direita, com a letra *Lux mundi*»;[31] o Oriente ia ricamente vestido e «na mão direita leuaua huma mea lança, forrada de fitas azuis, & encarnadas, sobre a qual estaua hum estandarte de damasco carmesim cõ esta letra. TRIVMPHUS B. FRANCISCI XAVERII. A riqueza que leuaua esta figura, foy avaliada por officiaes em mais de cem mil cruzados»;[32] a figura do Desejo de martírio, sobre um cavalo castanho: «Leuaua esta figura os olhos pregados em a popa do carro que hia diante, em que estavão pintados em huma tarja muitos grilhões, cutelos, pentens de ferro, & outros instrumentos de martyrio, & huma letra que dizia. *Mais, Mais*, porque essas palavras se ouvirão dizer ao Santo, (como conta sua história) em huma visão semelhante que teve».[33]

Conta-nos também o autor que no colégio de S. Patrício, em Lisboa, «armouse a Igreja muito rica, & airosamente, descobrindo-se a primeira vez o retabolo do Altar mor, pintado, & dourado excelentemente. A Claustra também se armou cõ sedas, & panos da China muito ricos & graciosos; & sobre tudo cõ muitos Epigrammas, & Emblemas que fizeram os alunos, em que mostrarão seu engenho, & sua devação pera cõ o Santo»,[34] declinando, deste modo, o peso de que se reveste a cultura escrita no âmbito do espaço público.

[28] CORREIA, Ana Paula Rebelo: «Fogos de artifício e artifícios de fogo nos séculos XVII e XVIII: a mais efémera das artes efémeras», in João Castel-Branco Pereira (coord.): *Arte Efémera em Portugal*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, pp. 100-149.

[29] MARSDEN, C. A.: «Entrées et fêtes espagnoles au XVI[e] siècle», in Jean Jacquot (ed.): *Les Fêtes de la Renaissance. Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, vol. 2, Paris: CNRS, 1960, pp. 389-411.

[30] SALGUEIRO, Diogo Marques: *Relaçam das festas que a religiam da Companhia de Iesu fez em a Cidade de Lisboa, na Beatificaçam do Beato P. Francisco de Xavier, Segundo Padroeiro da mesma Companhia, & Primeiro Apostolo dos Reynos de Iapão, em Dezẽbro de 1620*, 1621, f. 22 r.

[31] Ibídem, f. 4v.

[32] Ibídem, f. 12r.

[33] Ibídem, f. 33v.

[34] Ibídem, f. 56r.

Para além dos sermões pregados no contexto das festas que o autor transcreve na obra, valerá a pena destacar as composições poéticas que se escreveram, em latim, para descrever, de forma «elegante», como diz o autor, as celebrações em honra de Francisco Xavier. De acordo com o autor,

> ( ... ) estando já juntas pera se imprimirem, quis que viesse a minha noticia, hũa poesia verdadeiramente heroica, repartida em tres liuros, feita polo Padre mestre da primeira do Collegio de Santo Antam da Companhia de Iesu. Iulguei, que nem podia fazer mór serviço ao Santo, nem dar mais alegre fim ao livro, nem mór satisfação aos sábios e curiosos, que auella ás mãos, & ilustrar com ella este pequeno tratado, pois o que elle fez com palavras ordinárias, & vulgares, diz a poesia cõ termos elegantes, & sentenças mui subidas. Nella se descreuem as festas, os fogos, & mui meudamente o triunfo, cõ tanta propriedade, & felicidade de verso, que ouui dizer a pessoas mui doutas, & que tinhão grande voto na Poesia, que não se podia desejar, nem esperar mais nesta matéria, por ser noua, & não tratada de Poetas antigos, nem modernos.[35]

Deste modo, o trecho acima transcrito declina a importância de que se reveste a poesia, em uma moldura celebrativa dos santos e dos lugares, associando-a a uma dimensão «divina» que foi sendo destacada e exaltada sobretudo a partir do Renascimento. Como é sabido, a redescoberta de textos de Platão sobre a poética, no contexto do Humanismo, e a sua revisitação por parte de outros autores, como Giordano Bruno, potenciou a valorização da questão do furor poético de origem divina, emulando, em certa medida, o poeta como uma figura imbuída de um poder demiúrgico. De resto, o conceito de «furor», herdado da tradição platónica, seria «absorvido» pela literatura de pendor cristão, como o mostra a emergência da «poesia ao divino», que teria em Tomé Correia um dos seus principais representantes.[36]

Uma outra manifestação pública e urbana é-nos relatada na obra *Festas que o Real Convento do Carmo de Lisboa, fes à Canonização de S. Andre Cursino, Bispo da Cidade de Fesula & Religioso de sua ordem. Em Setembro de 1629*, do Padre Fr. Manuel das Chagas. André Corsini foi canonizado em 22 de Abril de 1629, por Urbano VIII, e nesse mesmo ano foi editado, em Lisboa, o *Tratado da Vida, Excellencias e morte do bemaventurado Sancto Andre Curcino* escrito pelo mesmo autor. A notícia da oficialização do seu culto chegaria a Lisboa, a 14 de Julho do mesmo ano: de acordo com o Padre Fr. Manuel das Chagas, «ao dia seguinte se espalhou a noua pela cidade, & se fez a saber a todos os Conuentos de Religiosos & Religiosas, os quais como foy noite se ascenderão muitas luminárias; e essas acompanhadas de grandes repiques, começando a Sè primeiro».[37]

[35] Ibídem, f. 95 r-95 v.

[36] ALMEIDA, Isabel: *Poesia Maneirista*, Lisboa: Comunicação, 1998, pp. 32-38.

[37] CHAGAS, Fr. Manuel das: *Festas que o Real Convento do Carmo de Lisboa, fes à Canonização de S.*

A procissão celebrativa da canonização era composta por vários pajens e carros; desfilaram figurantes que personificavam Nicolau Corsini, pai de Santo André; o rei Henrique II de Inglaterra, São Luís, rei de França e D. João I de Portugal, configurando uma ambiência em que não faltaram danças e música. Adão «vestido como penitente, de peles pardas, denegridas, barba comprida & cabeleira solta sobre o rosto, os braços meio nus, & na mão hum estandarte de tafetá roxo, aonde se lia cõ letras de ouro «Conuersio S. Andreae».[38]

Num dos primeiros carros, foram transportadas personificações do Diabo «com peito envernizado, fraldão de terciopelo, mangas turbante, & roupas tudo também preto, semeado de labaredas de fogo (…), nas costas humas azas da feição que se costumão pintar (…) & na mão hum tridente pintado de fogo & negro, a letra dizia «Iterum cado»: Outra vez caio, querendo nisso dizer, que se huma vez o derrubara Michael, outra vez o vencia S. Andre Cursino».[39] Em outro carro foram transportados os figurantes que «corporizavam» a figura de Melquisedeque, a de David, a Igreja Militante, trajada de branco, a Virgem Maria, as Virtudes (Prudência, Providência, Vigilância e Observância), os continentes (África, América, Europa e Ásia) e D. Nuno Álvares Pereira, o «Santo Condestável», que «vestia de branco bordado riquissimamente, (…) as mangas de fina Cambrai (…) na mão hum ramalhete de espinhos entre humas labaredas de fogo, que representavão a sarça de Moises ardendo sem queimarse, na qual se significava a divindade de Christo Señor nosso unida a nossa natureza humana, & dizia a letra: «Diuinitas Christi definitur per Dionisium Papam Carmelitã».[40]

O Céu Empíreo «nas roupas trasia pregado hum papel, como também levavão todos os mais em que se vião vários motes, aplicados ao pontificado do Sancto, & o que trasia este Ceo desia assi: Venho aqui por festejar / Hum tão divino prelado / Que em mi tenho entesourado. O primeiro mouel» trazia este mote: «Sou movimento supremos / Mas sogeitome ao mando / Deste Bispo triumfando. [ … ] Vestia o segundo mouel peito branco fraldão de varias cores toucado de volantes, com muitas pontas de cristal, & com destreza tocava hum alaude, seu mote desia assi: «Cadeira, & bago formara / De meu metal Cristalino / A Bispo que he tão diuino».[41]

Neste enquadramento, valerá a pena destacar o peso de que se revestem as composições poéticas feitas para a celebração em causa, que, em larga medida, contribuem para amplificar a ambiência festiva que emoldura estas práticas devotas exteriorizadas

*Andre Cursino, Bispo da Cidade de Fesula & Religioso de sua ordem. Em Setembro de 1629*, Lisboa: por Pedro Craesbeeck, 1632, f. 1 v.

[38] Ibídem, f. 9 r.

[39] Ibídem, f. 11 r.

[40] Ibídem, f. 20 r.

[41] Ibídem, f. 36 r-36 v.

em torno do culto a Santo André Cursino. Assim, a Fama «daua a entender» o «intento a que vinha ali (…) nesta oitaua»:

Decei celestes obres dessa altura
Fasei na terra festa gloriosa
Porque isto de Andre pede a vida pura
E já por tantos títulos famosa:
Vós também que das terras a largura
Abrangeis: ó Euroa generosa
Asia, nouo mundo, Africa ardente
Tal Sancto deuulgai por toda a gente.[42]

Um coro, que acompanhava a Igreja Triunfante, «com excelentes vozes, & suaves instrumentos, porque David tangia arpa, os anjos viola, & cornetois, & as letras que alternadamente cantavam erão varias», como o mostra este vilhancico:

Donde vas Andres
Tu intento destrues
Que se glorias huyes,
Gloria es lo que ves.[43]

Por sua vez, Europa e Ásia «cantavam em diferentes parajes ao som dos instrumentos, que tocavam vários versos, & cantigas, cada qual por si, o que não menos deleitava do que enobrecia este triumfo: & entre as letras que cantavam, erão às estancias deste soneto»:

Saliendo del Carmelo, la hermosura
Ornaua Dios su Pueblo en profecia
Pero vemos en este triumfal dia
De punto màs subir su beldad pura.
El orbe en sua coronas se apresura
Alegre repartir su monarchia,
Para que en alabanças, y alegria
Se lleuãte el Carmelo a mas altura.
Del sale aquesta bella flor Cursina
Odorifera al Cielo, al mundo espãto
Que imarcecible su vertud se siente.
Celebrando pues prenda tan diuina

[42] Ibídem, f. 41 r.
[43] Ibídem, f. 29 v.

Le hasemos hoy triunfo, fiesta, i cãto
Porque su fama viua, eternamente.[44]

No âmbito deste acontecimento festivo, realizou-se um certame poético em honra de Santo André Cursino, mostrando como esta era uma prática que, pelo século XVII, já se havia generalizado por toda a Península Ibérica.[45] Efectivamente, os certames e justas poéticas realizados em circunstâncias de diversa natureza, durante o século XVII, foram permitindo a emergência e a cristalização de sociabilidades literárias, contribuindo, de igual modo, para a legitimação do «ofício» e do estatuto do escritor.[46] Conta-nos Fr. Manuel das Chagas que um:

> ( … ) certamen poético com liberdade para poder sair a cãpo como se fes fixandose hum cartel impresso de que se fiserão duas impressões, huma em letras maiúsculas com a imagem do Sancto estampada, que se pos pelos lugares públicos, & outra em letra ordinária para que manualmente se divulgasse.

Deste modo, «O que o Cartel continha he que oferecia premoos a quem melhor em verso Latino fizesse hum Epygrama em louuor deste glorioso Sancto. A quem em huma canção ou Oitavas melhor combinasse estas acções da vida de S. Andre Apostolo com as de S. Andre Cursino: a saber hum Bispo creado por Christo, outro também Bispo por especial ordem do Ceo, hum discípulo do Baptista, que tinha espirito de Elias, outro também filho de Elias, hum amante da Cruz, outro amante da penitencia. A quem melhor grosasse»:

Quem vio Lobo ser Cordeiro,
Quem Cordeiro ser Pastor,
Tudo isto fez amor
Em Andre ser verdadeiro.

[44] Ibídem, f. 43 r.

[45] EGIDO, Aurora: «Los modelos de las Justas Poéticas aragonesas del siglo XVII», *Revista de Filología Española,* vol. 60, 1978-1980, pp. 159-171; VINCENT-CASSY, Cécile: «Los santos, la poesía y la patria», *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, n.º 85, 2010, pp. 75-94, e «Le chant des poètes. Fêtes de béatification et de canonisation au XVII[e] siècle en Espagne», in Marie-Laure Acquier, Emmanuel Marigno (ed.): *Poésie de cour, Théâtre historique. La mise en vers de l'événement dans les mondes hispanique et européen, XVI-XVIII siècles*, Paris: L'Harmattan, 2014, pp. 327-349.

[46] VIALA, Alain: *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature et à l'âge classique*, Paris: Les Éditions de Minuit, 2003. Para o caso português, veja-se: FERREIRA, Maria Natália de Frias de Almeida: *Certames Poéticos académicos realizados em Lisboa nos séculos XVII e XVIII*, Tese de Mestrado, Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1992; PIRES, Maria da Conceição Ferreira: *Os Académicos Eborenses na Primeira Metade de Seiscentos. A Poética e a Autonomização do Literário*, Lisboa/Évora: Colibri/CIDEHUS, 2006.

A quem melhor soneto fiser nos cõçoantes, que aqui se lhe apontão, couem a saber. Elias, Diuino, Cursino, Zacharias Monarchias, Destino, Adamantino, Alegrias, Carmelo, Florensa, Bautista, Castelo, Presensa, Vista. A quem em Decimas ou quintetos melhor fizer huma contenda entre o mõte do Carmo, & a Cidade de Florença pátria do Sancto (…). Publicado que foi este Cartel, começarão muitos a tomar a pena, & voar com ella para onde seus talentos os dirigião, de sorte, que em breve tempo se ajuntou grande multidão de papeis: os quais vistos por juízes desapaixonados, & que tinhão voto neste particular premiarão estes que aqui se põe».[47]

No certame, foram apresentadas composições poéticas em latim, grego, português e castelhano. Como nos conta o autor, «a estas poesias se derão os premios cõ toda a justissa, & pontualidade que se deuia, o que não pode ser logo no oitauario, senão depois de algũs dias. Assi pellas muitas ocupações que então sobreuinhão, como por ser necessario tempo para se verem & julgarem todos os papeis, com a maduresa necessaria».[48]

Por sua vez, a canonização da rainha Santa Isabel de Portugal foi celebrada com grandes festas em Coimbra.[49] Nesta moldura, a Universidade de Coimbra «com grandes premios conuidou os ingenhos que nella florescem a sairem com poesias, & a fazerem dizer as Musas, não limitando lingoa, mas dando a todas o campo, quer Latina, quer Italiana, quer Espanhola» ou portuguesa.[50] Em 1626, o impressor Diogo Gomes Loureiro daria à estampa as composições poéticas e os sermões produzidos no contexto das festividades que celebraram a canonização de Santa Isabel de Portugal, na cidade de Coimbra, em um volume com o título *Sanctissimae Reginae Elisabethae Poeticum Certamen dedicat, & consecrat Academia Conimbricensis.*

Por sua vez, *O Forasteiro Admirado: relaçam panegyrica do triunfo, e festas que celebrou o Real Convento do Carmo de Lisboa pela canonização da Serafica Virgem S. Maria Magdalena de Pazzi* de Siro Ulperni relata-nos as sumptuosas celebrações que se realizaram, em Lisboa, em 1669, por ocasião da canonização daquela religiosa carmelita. De facto, nas festas não faltaram objectos de luxo, como os panos da China, joias e pedrarias, «soberbos cavalos», assim como figuras alegóricas, como a da Igreja Militante, do Amor Divino, da Graça santificada ou das Letras, que levava um escudo de

[47] CHAGAS, Fr. Manuel das: *Festas que o Real Convento do Carmo de Lisboa…*, f. 93 r-93 v.

[48] Ibídem, f. 103 r.

[49] CIDRAES, Maria de Lurdes: «Aparato e espectáculo num relato barroco das festas de Coimbra de 1625», in Carlos Guardado da Silva (coord.): *História das Festas. Encontros de História Turres Veteras 8*, Torres Vedras: Edições Colibri/Câmara Municipal de Lisboa/Universidade de Lisboa, 2006, pp. 147-156; MILHEIRO, Maria Manuela: «As festas em honra da Rainha Santa Isabel por ocasião da sua canonização em 1625», *Biblos. Revista da Faculdade de Letras Universidade de Coimbra*, vol. 78, 2002, pp. 333-350.

[50] MADAHIL, A. G. da Rocha: «Relação das grandiosas festas que na cidade de Coimbra hoje por novo titulo ditosa cidade fez o Illustrissimo Senhor Dõ Ioão Manoel Bispo Conde, à canonização de Sancta Isabel Rainha de Portugal», *O Instituto. Revista Científica e Literária*, vol. 90, 1936, p. 61.

ouro, com pérolas, em que estavam pintados uns livros «com huas letras que dizia: *Delectant, & prosant*».[51] As celebrações terminaram, a 3 de Outubro de 1669, com um certame poético, «que rico de todos aquelles ornatos, que sabe traçar a arteficiosa poesia, & copioso das mais linda flores, que no delicioso Parnaso, para recreyo das musas vai perpetuando cõ seus prodigiosos regos o cristalino Hipocrene, pode fazer metaforica competencia ao grandioso do descrito apparato».[52] Publicou-se um «cartel de desafio», onde se determinavam as leis do certame, assim como os seus juízes: «Lerão se immediatamente os poemas cuja leitura não menos divertia os ouvidos, que os olhos: pois se aquelles se deleitavão na exquisita variedade dos cõfeitos de tão entẽdidos poetas, estes se alegravão de ver as mudanças de tantas cores, que sahião nos rostos dos que aspiravão ao premio: & lendose no ultimo a poesia premiada, se lia nas caras dos pretẽcores o pouco gosto, que tinhão de ser postos entre os primeiros. Não pode duuidarse, todos os justadores correrão as suas lanças com vivissima valentia; porèm sendo hum sò o premio, foi preciso que ficassem muitos sò com applauso de haver corrido: com tudo isto se não tiverão a maior gloria, não deixarão os Iuizes de dar a todos a devida graça».[53] Neste certame, os poetas apresentaram a concurso epigramas, silvas, sonetos, canções, redondilhas, oitavas, romances e vilhancicos.

Por seu lado, as relíquias, enquanto objecto material que simbolizava um poder «sobrenatural» e milagroso, «corporizam» um elemento que enobrece os reinos, no xadrez da Europa católica, configurando, deste modo, uma dimensão que só completa todo o seu significado, se compreendida à luz de uma lógica de distinção. De resto, é bem sabido como o Concílio de Trento reactivou com força o seu culto, através do decreto *De invocatione, veneratione, et reliquis sanctorum,* aprovado a 3 e 4 de dezembro de 1563, na sessão XXV, juntamente com o das imagens, tentando assim combater a facção protestante, respondendo assim, do ponto de vista legal e jurídico, a uma necessidade da pastoral, no sentido de uma homogeneização dos usos e das práticas no mundo católico.

Um exemplo que nos poderá ajudar a compreender melhor o peso de que se reveste a posse de relíquias, enquanto factor de sacralização e enobrecimento do espaço urbano,[54] é declinado na *Relaçam das Festas que a notável villa de Viana fez, na entrada, & recebimento da sagrada Reliquia do glorioso Sancto Theotonio primeiro Prior do Real Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra dos Conegos Regulares de Santo Augustinho, no seu*

[51] ULPERNI, Siro: *O Forasteiro Admirado: relaçam panegyrica do triunfo, e festas que celebrou o Real Convento do Carmo de Lisboa pela canonização da Serafica Virgem S. Maria Magdalena de Pazzi*, Lisboa, 1672, p. 52.

[52] Ibídem, p. 1.

[53] Ibídem, p. 11.

[54] Veja-se o estudo de CARVALHO, José Adriano de Freitas: «Os recebimentos de relíquias em S. Roque (Lisboa 1588) e em Santa Cruz (Coimbra 1595). Relíquias e espiritualidade. E alguma ideologia», *Via Spiritus*, n.º 8, 2001, pp. 95-155.

*mosteiro, que os mesmos Conegos de nouo lhe edificarão na mesma villa de Viana celebradas em sinco, seis, sete, oito de Agosto de 1642 annos*.

A relíquia foi levada pelo prior de Santa Cruz, D. Miguel de S. Agostinho, e por mais religiosos do referido mosteiro. Quando chegou a Viana, «se foy pessoalmente à Camera della, á qual apresentou huma carta de sua majestade (D. João IV) em que lhes encarregava, com palavras muy encarecidas, o recebimento da sagrada relíquia, que fosse com o mayor applauso», datada de 3 de Maio de 1642. Efectivamente, a leitura desta carta régia permite-nos perceber que a translação desta relíquia de S. Teotónio, o primeiro santo canonizado do reino português, se inscreve na moldura de uma estratégia, acentuada no contexto da Contrarreforma, de exaltação dos «santos de Portugal e suas conquistas», que passava, em larga medida, pela valorização da estreita complementaridade entre história religiosa e história política, numa moldura de glorificação da pátria e de construção de uma «santidade territorial», para utilizarmos a expressão de Henri Fros.[55] O autor relata-nos também que «as festas da tarde do terceiro dia principiarão por huma Comedia, que representarão os estudantes da villa com muyto custo, & aparato de vestidos. A comedia se intitulava *El Hõbre bueno*, tirada da oitava parte das obras de Lope».[56]

Por tudo isto, os casos evocados parecem-nos declinar uma moldura religiosa em sintonia com as directrizes emanadas de Trento, «coagulando» uma osmose entre a valorização do disciplinamento e a exaltação do culto dos santos e das práticas devotas, materializada através de festas, celebrações, procissões, relíquias, ou seja, uma magnificência com propósitos edificantes que o Maneirismo e o Barroco tanto destacaram. Esta produção literária, de matriz devota, edificante e panegírica, mostra como a cultura escrita ocupa um lugar destacado, envolvendo estas representações públicas numa moldura cristalizada pelo impacto da palavra e do espectáculo e pela coagulação de sociabilidades literárias. Pretendemos, na medida do possível, «iluminar» alguns dos possíveis caminhos de investigação no domínio da literatura da espiritualidade, no sentido da reconstrução da História da cultura escrita ibérica, nas suas múltiplas práticas e configurações.

[55] FROS, Henri: «Culte des saints et sentiment national. Quelques aspects du problème», *Analecta Bollandiana* (Bruxelles), tome 100. *Mélanges offerts à Baudoin de Gaiffier et François Halkin* (1982), pp. 729-735; FERNANDES, Maria de Lurdes Correia: «História, santidade e identidade. O *Agiologio Lusitano* de Jorge Cardoso e o seu contexto», *Via Spiritus*, n.º 3, 1996, pp. 25-68, e «O *Agiologio Lusitano* de Jorge Cardoso (1669): hagiografia, memória, história e devoção na Época Moderna em Portugal», in Sofia Boesch Gajano, Raimondo Michelti (eds.): *Europa Sacra. Raccolte agiografiche e identità politiche in Europa tra Medioevo ed Età Moderna*, Roma: Carocci Editore, 2002, pp. 227-240.

[56] *Relaçam das Festas que a notável villa de Viana fez, na entrada, & recebimento da sagrada Reliquia do glorioso Sancto Theotonio primeiro Prior do Real Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra dos Conegos Regulares de Santo Augustinho, no seu mosteiro, que os mesmos Conegos de nouo lhe edificarão na mesma villa de Viana celebradas em sinco, seis, sete, oito de Agosto de 1642 annos*, Lisboa, 1643, f. 83 v.

5

# «Este edificio fue construido por»: el papel de las placas en las escuelas asturianas en Época Contemporánea

Laura Martínez Martín

*Universidad de Alcalá; LEA-SIECE*[1]

La montañosa geografía asturiana aparece salpicada por cientos de localidades repartidas por un territorio eminentemente rural, en el que apenas sobresalen grandes núcleos urbanos.[2] A pesar del escaso tamaño de algunas de estas entidades, muchas vieron levantarse en sus calles una escuela. Centros que, tanto en el caso español como en el concreto de Asturias, han sido el principal espacio de alfabetización en la época contemporánea.[3] Con todo, no siempre el Estado asumió la responsabilidad de dotar a todo el país por igual de escuelas y de profesionales a su cargo, y así se abrieron paso otros promotores. Estos fueron variados en Asturias: indianos a título particular, el colectivo emigrante mediante sus sociedades, por acción vecinal conjunta, por iniciativa empresarial, por la clase burguesa o nobiliaria, o por órdenes religiosas. Las características de estos centros fueron muy diversas, en función de múltiples condiciones, desde el terreno disponible, a los medios económicos o la existencia o no de modelos arquitectónicos.

[1] Este estudio ha sido realizado en el marco de los proyectos *«Scripta in itinere». Discursos, formas y apropiaciones de la cultura escrita en espacios públicos desde la primera Edad Moderna a nuestros días* (HAR2014-51883-P), *«Vox populi». Espacios, prácticas y estrategias de visibilidad de las escrituras del margen en las Épocas Moderna y Contemporánea* (PID2019-107881GB-I00AEI/10.13039/501100011033) y *Subgrafias: artefactos, memorias y gestos subalternos en la Historia social de la cultura escrita (siglos XVI-XXI)* (PID2024-158235NB-I00), financiados por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, y la Agencia Estatal de Investigación. Agradezco al profesor Antonio Castillo Gómez su ayuda y sugerencias para guiar este trabajo.

[2] La mitad de la población de la región se concentra en tres grandes ciudades, Gijón, Oviedo y Avilés, una tendencia a la urbanización que ha seguido en aumento y que se acentúa en la parte central del Principado, según los datos del INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA: *Nomenclátor: Población del Padrón Continuo por unidad poblacional*, 2018.

[3] Véase este proceso en ESCOLANO BENITO, Agustín (dir.): *Leer y escribir en España. Doscientos años de alfabetización,* Madrid; Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1992; y VIÑAO FRAGO, Antonio: *Escuela para todos. Educación y modernidad en la España del siglo XX,* Madrid: Marcial Pons, 2004.

Sobre los muros de algunas de estas escuelas se dispusieron placas u otras escrituras expuestas, que son los productos que centran este estudio, referido a las escuelas fundadas por migrantes o vinculadas a estos. La primera llamada de atención sobre estos materiales me llegó gracias al libro *Escuelas de indianos y emigrantes en Asturias. Rehabilitación de las escuelas de Vidiago,*[4] que ofrece un censo de las construcciones escolares de fundación indiana o migrante. Documenta cerca de 200 escuelas de este tipo y da cuenta de muchas de las placas que perduran sobre muros y fachadas. Diez años después, Roberto Álvarez y María Fernanda Fernández, concluían la *Memoria y censo de escuelas de Asturias: Patrimonio Cultural,* destinada a que el Gobierno regional incluyese en el Inventario del Patrimonio Cultural de Asturias 120 escuelas de interés patrimonial y que, por diversas causas, se perderían o deteriorarían si no eran objeto de algún tipo de protección jurídica y de actuaciones eficaces.[5] Cuando aparecía alguna placa o inscripción dejaron constancia de ella, copiaron el texto y, si era posible, la fotografiaron. Algunas apenas son registro del año de construcción o de su denominación, pero otras guardan memoria de datos relevantes sobre su fundación. De esta forma pude documentar un gran número de estelas, que se amplió gracias al trabajo de campo efectuado.

De acuerdo con la denominación de Juan González Ruiz, estas escrituras pueden ser definidas como «epigrafía escolar», inscrita en los estudios de la cultura escolar.[6] Esta mirada amplia del concepto de Epigrafía entronca con las propuestas que entienden que esta es una ciencia histórica autónoma e interdisciplinar que no debe restringirse a un determinado marco espacial o cronológico, por lo que resulta válida para analizar las inscripciones que aquí nos ocupan.[7] Pero en el presente caso se combina con la mirada multidisciplinar de la Historia Social de la Cultura Escrita. Por ello, además de analizar las formas de estas escrituras, se indagará acerca de los usos y las funciones de estos elementos del patrimonio escolar.

En un intento de rastrear los motivos que impulsaron esta promoción de la instruc-

[4] CUENCA, Cosme; FERNÁNDEZ, María Fernanda y HEVIA, Jorge: *Escuelas de indianos y emigrantes en Asturias. Rehabilitación de las escuelas de Vidiago,* Gijón: Trea, 2003.

[5] ÁLVAREZ ESPINEDO, Roberto y FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, María Fernanda: *Memoria y censo de escuelas de Asturias: Patrimonio Cultural,* Oviedo: Gobierno del Principado de Asturias, 2013. Esta protección del patrimonio escolar asturiano fue refrendada en el *Boletín Oficial del Principado de Asturias (BOPA)*, n.º 62, 16 de marzo de 2015, en el que se publicó la *Resolución de 16 de febrero de 2015, de la Consejería de Educación, Cultura y Deporte, por la que se incluye en el Inventario del Patrimonio Cultural de Asturias una selección de 120 escuelas de interés patrimonial existentes en Asturias*. Agradezco a María Fernanda Fernández Gutiérrez su generosidad al compartir conmigo información sobre aspectos técnicos y prácticos a los que no tenía acceso, movida por la voluntad de dar a conocer tan rico patrimonio.

[6] GONZÁLEZ RUIZ, Juan: «Memoria y gratitud: el reconocimiento de la docencia a través de escrituras expuestas», *History of Education & Children's Literature*, vol. XII, n.º 1, 2017, p. 272.

[7] RAMÍREZ SÁNCHEZ, Manuel: «La Epigrafía, de ciencia auxiliar a ciencia histórica», en *Los medios de transmisión de información.* Monográfico del *Boletín del Archivo Histórico Provincial de las Palmas,* n.º 2, 2011, p. 14.

ción pública se atenderá, por tanto, no solo a lo que dicen estos textos sino también a sus contextos, que los dotan de un sentido más completo. Estas escrituras expuestas, en el sentido que el profesor Armando Petrucci les otorgó,[8] entendidas en sus múltiples significados y como representación de las colectividades o los individuos fundadores, centrarán los interrogantes, sin olvidar, en la medida de lo posible, su proceso de producción y recepción, así como su contribución a la permanencia de una determinada memoria colectiva.

## 1. LAS ESCUELAS ASTURIANAS: ENTRE EL ABANDONO Y LA PROMOCIÓN

Como apuntaba al inicio, no siempre el Estado contemporáneo proporcionó los medios materiales y personales para brindar educación a los menores y a la población en general. La escuela asturiana heredada del Antiguo Régimen perpetuaba prácticas instructivas sin continuidad, esporádicas y muy dependientes de los recursos disponibles en cada momento y lugar. Como en otras zonas con características económicas, sociales y culturales similares, una serie de aspectos ayudan a comprender las intervenciones educativas que se produjeron. Asturias se encontraba fuertemente marcada por la dispersión de la población en pequeños núcleos incomunicados fruto de su carácter montañoso, cuya dureza se incrementaba por el clima húmedo y la deficiente red de caminos que dificultaba los desplazamientos. Asimismo, la economía de subsistencia, eminentemente agrícola y ganadera, requería de la colaboración de todos los miembros de la familia. La participación de los menores comenzaba en torno a los seis años y entre los 10 y los 12 se producía la dedicación plena, los niños más orientados a las labores del campo y las niñas a las domésticas y las agrícolas de forma estacional.[9] A ello se sumaba la utilidad directa de estar alfabetizado. Algunos padres mandaban a parte de sus hijos a la escuela para afrontar los contactos con la cultura escrita —desde leer un documento a escribir una carta—, pero se dejaba fuera al resto, pues no era imprescindible que todos los miembros de la familia aprendieran a leer y escribir.[10]

[8] «(…) cualquier tipo de escritura concebido para ser utilizado en espacios abiertos o cerrados, para permitir la lectura plural (en grupo, masiva) y a distancia de un texto escrito sobre una superficie expuesta; condición necesaria para que sea efectivo su uso es que la escritura expuesta sea suficientemente grande, y presente el mensaje del cual es portadora de manera (verbal y/o visual) evidente y clara», en PETRUCCI, Armando: *La escritura. Ideología y representación,* Buenos Aires: Ampersand, 2013 (1986), p. 25.

[9] BORRÁS LLOP, José María: «El trabajo infantil en el mundo rural español (1849-1936). Género, edades y ocupaciones», en José Miguel Martínez Carrión (ed.): *El nivel de vida en la España rural, siglos XVIII-XX,* Alicante: Universidad de Alicante, 2002, pp. 511-512.

[10] DE GABRIEL, Narciso: *Ler e escribir en Galicia. A alfabetización dos galegos e das galegas nos séculos XIX e XX,* A Coruña: Universidade da Coruña, 2006, p. 146.

Asturias también se vio afectada por la distribución de centros escolares por parte del Estado. Normalmente le correspondían escuelas incompletas, de inferior calidad pedagógica, que apenas ofrecían lectura, escritura y aritmética, y peor dotadas en su plantilla docente.[11] Tampoco las condiciones materiales eran prometedoras, al emplearse locales pequeños destinados a otros usos, inadecuados y sin medidas higiénicas, en los que los menores estaban hacinados. Se le sumaba que los maestros, sin cualificación profesional, compaginaban su labor con otras para sobrevivir y que muchas escuelas solo abrían unos meses al año, en función de los ciclos agrícolas: por ejemplo, hacia 1841, el 80 % de las escuelas funcionaban entre noviembre y principios de mayo. La falta de formación profesional y la temporalidad, en este caso, remiten a los maestros babianos, hombres del medio rural, con pocos conocimientos, que instalaban sus escuelas de temporada en zonas montañosas aisladas, con población reducida y mal comunicadas.[12] Propias del mundo rural, sin control por escrito y enfocadas a la enseñanza de la lectura, a veces la escritura, y siempre la doctrina cristiana, sus alumnos solían ser los niños varones cuando no tenían obligaciones laborales, pudiendo extenderse a la edad adulta. Se trataba, por tanto, de una red escolar discontinua, inestable y dispersa.[13]

Muchos, conscientes de los grandes problemas de esta red escolar, impulsaron mejoras en este campo, aunque sobresalen los emigrantes, tanto a título particular como colectivo. A pesar de no hay una cifra exacta, oscilan entre 300 y 500 las fundaciones sufragadas por los desplazados a América. Estos datos solo resumen los esfuerzos de un colectivo que no fue igualado en Asturias por ningún otro, y que desplegó una actividad educativa particularmente eficaz y constante,[14] que se sumaba a otras iniciativas

[11] Para que se instalase una escuela completa de niños y otra, aun incompleta de niñas, los núcleos debían tener más de 500 habitantes, algo poco habitual en la zona. El problema de las escuelas incompletas ya fue recogido por FRAIZ ANDÓN, Vicente: *Memoria sobre las enseñanzas preferentes en las escuelas rurales e incompletas,* Santiago: Imprenta y Litografía de José M. Paredes, 1903.

[12] TERRÓN BAÑUELOS, Aída y MATO DÍAZ, Ángel: *Los patronos de la escuela. Historia de la escuela primaria en la Asturias contemporánea,* Oviedo: KRK Ediciones, 1996, pp. 74-76. Ejemplo paradigmático de escuelas similares en Galicia son las *escolas de ferrado*. Es obligada referencia DE GABRIEL, Narciso: *Escolantes e escolas de ferrado,* Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 2001.

[13] TERRÓN BAÑUELOS, Aída y MATO DÍAZ, Ángel: *Los patronos de la escuela…* , pp. 24-25.

[14] No es sencillo dar una cifra exacta de construcciones de fundación migrante, pues los autores ofrecen datos distintos: MATO DÍAZ, Ángel: *La escuela primaria en Asturias (1923-1931). Los procesos de alfabetización y escolarización,* Oviedo: Dirección Provincial de Asturias; Ministerio de Educación y Ciencia, 1992, estima que el número debió superar las 500, contando las colaboraciones parciales, si bien en su trabajo «Las escuelas de indianos en Asturias», en Moisés Llordén Miñambres y José Manuel Prieto Fernández del Viso (coords.): *El asociacionismo y la promoción escolar de los emigrantes del Norte Peninsular a América,* Boal: Ayuntamiento de Boal, 2012, apunta que fueron, total o parcialmente, entre 350 y 400 escuelas primarias. CUENCA, Cosme; FERNÁNDEZ, María Fernanda y HEVIA, Jorge: *Escuelas de indianos y emigrantes en Asturias…* , fijan la cifra en 300; y ÁLVAREZ QUINTANA, Covadonga: *Indianos y arquitectura en Asturias (1870-1930),* vol. II, Oviedo: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Asturias, 1991, p. 309, calcula un mínimo de 232.

que las clases subalternas desarrollaron a partir de los siglos XVIII y XIX para brindar cultura y formación a quienes no habían tenido acceso a la enseñanza en etapas anteriores.[15] El apoyo a la educación del colectivo migrante asturiano se dio principalmente entre 1870 y el estallido de la Guerra Civil, aunque existen algunos precedentes,[16] y vino impulsado por la experiencia propia pues, como señaló Narciso de Gabriel, «os emigrantes aprenderon, por experiencia propia —dolorosa en moitos casos—, que o analfabetismo constituía unha carencia individual. Ser analfabeto na emigración era un problema moito máis grave que selo en Galicia», o en Asturias, se podría añadir.[17]

Dentro de estas actuaciones destacaron dos tipos. Por un lado, las realizadas a título individual, normalmente de la mano de emigrantes enriquecidos que quisieron mejorar las condiciones de vida en sus localidades natales, y parte de sus inversiones revirtió en centros escolares.[18] Por otro, las colectivas, fundaciones docentes levantadas por grupos de emigrantes, casi siempre organizados a través de las Sociedades de Instrucción. Mediante pequeñas aportaciones mancomunadas se pagaron sueldos de maestros, se dotaron de materiales o equipamientos las aulas, se concedieron becas y premios para los alumnos y se levantaron planteles escolares completos, más o menos modestos, pero que llevaron una educación renovada a muchas zonas del Principado. Se estima que hubo unas 50 Sociedades en Asturias.[19]

Frente a las malas condiciones de los centros escolares estatales o municipales, las escuelas de promoción migrante apostaron por nuevas pedagogías, construcciones apropiadas, con buenas dotaciones higiénicas y con los medios materiales necesarios para procurar una educación neutral, moderna y renovada. Centros que, aun

[15] PETRUCCI, Armando: «Escrituras marginales y escribientes subalternos», *SIGNO. Revista de Historia de la Cultura Escrita*, n.º 7, 2000, p. 71.

[16] No son muchos, pero existen algunos como la fundación de una escuela en Tineo en 1601 a cargo de Pedro de Rojas, alcalde del crimen en México; o una capilla y una escuela de primeras letras en la parroquia de Santa Eulalia de Coya en 1775 por Manuel Cadanes Cotayo, emigrado en México. En LLORDÉN MIÑAMBRES, Moisés: «Prólogo», en Moisés Llordén Miñambres y José Manuel Prieto Fernández del Viso (coords.): *El asociacionismo y la promoción escolar de los emigrantes…* , p. 8; y CUENCA, Cosme; FERNÁNDEZ, María Fernanda y HEVIA, Jorge: *Escuelas de indianos y emigrantes en Asturias…* , p. 21.

[17] DE GABRIEL, Narciso: *Ler e escribir en Galicia…* , p. 121.

[18] En relación con la figura del indiano remito a NÚÑEZ SEIXAS, Xosé Manuel: «Una aproximación a la imagen social del emigrante retornado de América en la Península Ibérica (siglos XV-XX», en Josefina Cuesta Bustillo (coord.): *Retornos (De exilios y migraciones),* Madrid: Fundación Largo Caballero, 1999, pp. 3-38. Tanto para los indianos como para los menos afortunados, véase en el mismo volumen: ERICE, Francisco: «Retorno y retornados de la emigración a América: el caso de Asturias», *Estudios migratorios,* n.º 11-12, 2001, pp. 39-73.

[19] MATO DÍAZ, Ángel: «Las escuelas de indianos en Asturias» …, pp. 73 y 75. Más detalle sobre algunas de estas fundaciones, aparte de en la bibliografía sobre Asturias citada, en FERNÁNDEZ MÉNDEZ, Servando J.: «La aportación de los emigrantes a América en la construcción de escuelas en el Occidente de Asturias», en Moisés Llordén Miñambres y José Manuel Prieto Fernández del Viso (coords.): *El asociacionismo y la promoción escolar de los emigrantes…* , pp. 91-123.

siendo de fundación particular, funcionaban como públicos, gratuitos y accesibles a todos los habitantes de la zona.[20] Para poner en marcha estos proyectos, los emigrantes contaron con el inestimable apoyo de los propios vecinos de cada localidad que, aunque no pudiesen aportar capital, sí participaron desinteresadamente con su fuerza de trabajo. Asimismo, el sistema cooperativo permitió que cualquier emigrado con deseos de colaborar, aun de condición humilde, pudiese hacerlo junto a sus paisanos, produciéndose una democratización de la protección de la educación y la acción filantrópica.[21] Todo este esfuerzo quedó grabado en numerosas placas que guardan la memoria de estos hombres y mujeres cuyos nombres, casi siempre, se hubieran perdido para la historia.

## 2. SOBRE LA PARED: DAR A CONOCER, EXHIBIR, HONRAR

Parte de estos centros escolares exhibe en sus muros o fachadas distintas escrituras expuestas, principalmente placas, que en época contemporánea contaron con un amplio desarrollo frente a etapas anteriores.[22] A diferencia de otras escrituras dispuestas sobre las paredes, estas siempre cuentan con el beneplácito del *dominus* de estos espacios gráficos, que determina su uso y, directa o indirectamente, las características de los productos gráficos expuestos.[23] Por norma general, las placas son encargadas por quien o quienes impulsan la construcción del centro escolar o por el colectivo que se beneficia de él, casi siempre la localidad donde se instala. La mayoría se ubicaban coincidiendo con la finalización de las obras o en momentos algo posteriores, pero no excesivamente alejados en el tiempo. Las que no cumplen esta regla, tanto su contenido como su data identifican cuándo se pusieron y por qué, con frecuencia con ocasión de un aniversario señalado. Para analizar en profundidad estas escrituras

[20] TERRÓN BAÑUELOS, Aída y MATO DÍAZ, Ángel: *Los patronos de la escuela…* , p. 113.

[21] PRIETO FERNÁNDEZ DEL VISO, José Manuel: «Americanos y escuelas. Una aproximación al patrocinio indiano en las construcciones escolares en Asturias», *Magister. Revista miscelánea de investigación*, n.º 23, 2010, pp. 35-58.

[22] La generalización de esta práctica dispositiva se constata en trabajos que incluyen las escrituras expuestas contemporáneas, como el de GIL GARCÍA, Eduardo: «Reflexiones acerca de escrituras expuestas en espacios públicos y privados», *SIGNO. Revista de Historia de la Cultura Escrita*, n.º 2, 1995, pp. 171-190. Otras construcciones asociadas a las migraciones de los siglos XIX y XX confirman la extensión de las placas como soporte gráfico en estatuas, fuentes, capillas… Contamos con ejemplos como la placa del busto a Manuel Cué en La Arquera (Llanes), la de la estatua a Manuel Lombardo Arruñada, maestro nacional, en Taramundi, homenaje de sus discípulos residentes en España y América, la levantada en Poo a Egidio Gavito, alcalde de Llanes, que emprendió varias mejoras, entre ellas la escuela; en fuentes como la de Naves (Llanes), que recuerda a Pedro y Ramón del Cueto, impulsores de las cercanas escuelas de la Fundación Cueto-Collado, o la de la capilla que en La Pereda (Llanes) levantaron junto a la escuela Diego y Francisco Bustillo.

[23] PETRUCCI, Armando: *La escritura. Ideología y representación…* , p. 25.

expuestas, me propongo rastrear sus formas, usos y funciones en un intento de alcanzar a comprenderlas en su totalidad.

### 2.1. Materialidad y diseño

En relación con los aspectos materiales de este tipo de placas, solían ser de piedra, en un porcentaje mucho menor de metal o de azulejo. Una pequeña parte se componen mediante letras superpuestas directamente en la estructura sobre la que descansan. Es evidente que los soportes escogidos son sinónimo de perdurabilidad, del deseo de superar el paso de los años a pesar de la falta de conservación o de las inclemencias del tiempo, relevante aún más en un clima húmedo como el asturiano. Esta supervivencia ha sido efectiva en buena parte de los casos, cumpliendo su función principal durante muchos años.

Dentro de las placas pétreas, existen diferentes calidades y niveles de ejecución, fruto tanto de los recursos disponibles para pagar el material y al marmolista, como de la propia destreza de este. Además, debían adecuarse al diseño de la escuela y al espacio gráfico que se les había reservado, elementos que terminaban de condicionar su aspecto. Entraba también en juego la piedra elegida. Entre las variantes de piedra natural más recurrentes, el mármol se ha asociado tradicionalmente al lujo, posee un elevado valor estético y produce resultados de gran calidad. Es el soporte de muchas de las inscripciones, como en la escuela de niñas de Biedes (Las Regueras),[24] en la de Libardón (Colunga), en las públicas de Logrezana (Carreño), en las de niños de Riberas (Soto del Barco) o en las de la Fundación Cueto-Collado, en Naves y en la de Purón, ambas en el concejo de Llanes. Este tipo de estelas ejecutadas en un material más costoso no están dispuestas necesariamente en los edificios más lujosos, sino que aparecen en escuelas de un nivel intermedio e incluso modesto, en las que el mármol, además de durabilidad, aportaba valor añadido por el prestigio que en sí mismo posee. El resto de placas de piedra fueron realizadas sobre granito, arenisca, caliza o pizarra, en sus diferentes variantes y calidades. La elección de una u otra dependía de un cúmulo de circunstancias, además del coste y la disponibilidad, así como el espacio gráfico. Por ello la casuística es amplia, con placas de diferentes calidades y acabados, lisas o con fondo picado, abujardado o cincelado, enmarcadas por una línea sencilla o por un torzal… En el uso de la piedra también aparecen inscripciones ejecutadas directamente sobre un elemento constructivo de la edificación, como en la escuela de Arenas (Cabrales), en la que en el dintel que cierra la parte superior de

[24] Dada la estructura y organización territorial del Principado de Asturias, cada localidad va seguida del nombre del concejo al que pertenece, entre paréntesis, para facilitar su identificación.

la puerta de acceso aparece la inscripción: « † / A(ve) M(aría) P(urísima) / REEDIFICOSE AÑO D(e) 1837»,[25] que invocaba la protección de la Virgen para quienes allí se encontraban.

Con piedra también se elaboraron composiciones muy sencillas en las que solo se tallaban las letras sueltas que se superponían sobre el muro para componer el texto, generalmente breve, que daba a conocer el nombre de la escuela y, quizás, el año de fundación, como en la escuela de San Claudio (Oviedo), en las de Téifaros (Navia), en las de Fíos (Parres) o en la escuela de comercio de San Tirso de Abres, en El Llano, sufragada por los naturales del lugar residentes en Cuba en 1915, y en la que en el remate de la fachada figura «MCMXV» y más abajo «CENTRO DE INSTRUCCIÓN».[26]

Cuando el soporte es el metal, igualmente hay textos con letras independientes adosadas a la pared, apenas unas pocas palabras, como en las Escuelas Selgas, en las que a pesar de su grandiosidad solo se identifican en la fachada con su título. Otras placas fueron ejecutadas en algún tipo de metal para después fijarse al muro, si bien su número es mucho menor. Ejemplo paradigmático son las que dispusieron los boalenses en las escuelas que levantaron mediante la Sociedad de Instrucción Naturales del Concejo de Boal, que fundaron en La Habana. Esta agrupación destacó por el gran número de socios que aglutinó y por atender las necesidades educativas de su zona, considerando aspectos como la climatología o las medidas higiénicas en sus centros, de los que levantaron entre 9 y 12 entre 1912 y 1958.[27] En cada escuela se colocó una placa metálica esmaltada con fondo blanco y texto en negro (Fig. 1). Una plancha sencilla, sin ribetear, muy legible, elaborada por la fábrica de Viñado y Burbano de Zaragoza, que fue la primera empresa de España especializada en objetos de hierro esmaltado.[28] Es probable que se eligiera este soporte porque, al sufragar varios centros, necesitaban placas iguales y la mecanización del proceso de producción abarataba los costes.

En ocasiones, cuando aparecen inscripciones nominativas, también se encuentran los textos directamente pintados, normalmente en el centro de la fachada, como en la escuela de Arroes (Villaviciosa) que, si bien se levantó en el primer cuarto del si-

[25] ÁLVAREZ ESPINEDO, Roberto y FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, María Fernanda: *Memoria y censo de escuelas de Asturias…* , ficha 17, s. p.

[26] Ibídem, ficha 103, s. p.

[27] PRIETO FERNÁNDEZ DEL VISO, José Manuel: *La sociedad de los naturales del Concejo de Boal en La Habana (1911-1934),* Boal: Ayuntamiento de Boal, 2006, p. 90; LÓPEZ ÁLVAREZ, Juaco: «Emigración y localismo. Sociedades asturianas en la Habana», *Astura,* n.º 9, 1993, p. 55, da la cifra de nueve; CUENCA, Cosme; FERNÁNDEZ, María Fernanda y HEVIA, Jorge: *Escuelas de indianos y emigrantes en Asturias…* , pp. 151-156, estiman que fueron 12.

[28] BIEL IBÁÑEZ, María Pilar: «El patrimonio industrial en la Denominación Comarcal de Zaragoza. Ausencias y presencias», en Isidro Aguilera Aragón y José Luis Ona González (coords.): *Delimitación Comarcal de Zaragoza*, Zaragoza: Gobierno de Aragón, 2011, p. 315.

**Fig. 1.** Placa de las Escuelas nuevas de Doiras. Imagen obtenida de <https://quefemos.com/boal-el-sueno-indiano-pueblo-ejemplar-2014/posts/127/> (06/02/2026).

**Fig. 2.** Placa del grupo escolar Cándido San Miguel, en San Román de Villa (Piloña). Imagen obtenida de *BOPA*, n.º 62, 16 de marzo de 2015, p. 190.

glo xx, fue en una reforma de 1952 cuando se añadió en el frontón del piso superior el rótulo: «AÑO / 1952 / ESCUELAS». Por último, en menor medida se eligió el azulejo, un soporte documentado en sendas escuelas fundadas por José Rubio en Mallecina (Salas), en 1926 la de niñas y en 1935 la de niños, en las que se lee: «MALLECINA / ESCUELA DE NIÑAS / JOSÉ RUBIO» y «MALLECINA / ESCUELA DE NIÑOS / JOSÉ RUBIO», con letras ocres sobre fondo azul y un discreto ribete decorativo. Se usó también en el grupo escolar Cándido San Miguel, en San Román de Villa (Piloña), inaugurado en 1952. En el frontis aparece la denominación del centro en grandes letras labradas en piedra y rematadas por un escudo: «GRUPO ESCOLAR / CANDIDO SAN MIGUEL». En un mural de azulejos situado en una zona cubierta aparece el texto encomiástico (Fig. 2), sobre un fondo color amarillo anaranjado, con texto en negro y un marco sencillo de motivos geométricos.

En cuanto al texto en sí, a su disposición y aspecto, el tipo y tamaño de letra, la relación de la escritura y los espacios en blanco, se detecta la reproducción de algunas pautas. En lo referente a los ejemplos nominativos, en apariencia los más sencillos (incluye las inscripciones que se tallaban mediante incisión sobre los mismos muros, las letras independientes y después anexadas y aquellas pintadas), suelen seguir un mismo patrón. La información transmitida es sucinta, se omiten datos relativos a las condiciones de la fundación o al nombre de quienes las sufragan. Con todo, la sencillez de estos rótulos no significa que fuera un producto poco cuidado. Se conservan ejemplos como el de las escuelas de El Carmen (Ribadesella), con la placa «ESCUELAS / PÚBLICAS MUNICIPALES / 1900», que corona la fachada del

edificio bajo un reloj; o en las escuelas de niñas de Ambás (Carreño), en cuya placa se lee: «ESCUELA / DE / AMBÁS», en el flanco derecho del edificio. A veces estos textos de aparente simplicidad, en apenas unas palabras condensan toda la información relevante sobre la fundación, como en las escuelas de Serantes (Tapia de Casariego), levantadas entre 1924 y 1929 a expensas de Ramiro Rodríguez, emigrante a Argentina y ya sin uso. A pesar del deficiente estado de conservación del edificio, en la fachada principal, sobre el pórtico central de carácter monumental formado por una triple arcada, perdura una losa en bajorrelieve: «ESCUELAS FUNDADAS POR / DONACION DE D(o)N RAMIRO RODRIGUEZ».[29] Otras veces se indica la fecha de construcción del edificio, como en la Escuela de Tresgrandas (Llanes), en la que se grabó: «SE EDIFICO ES / TA OBRA EN / EL AÑO DE / 1849».

Con independencia del material, predominan las letras de palo seco, de gran módulo, que facilitan la lectura.[30] Se adecúan al espacio gráfico disponible, por lo que existen textos en diferentes formas: en el grupo escolar María Josefa o Mina, en Sama de Grado (Grado) el rótulo de la fachada principal, «GRUPO ESCOLAR MARIA JOSEFA», en letra negra sobre fondo claro, se ajusta en su totalidad al hueco disponible entre el tejado y las ventanas sin perder visibilidad. En otros casos el texto se amolda al tipo de placa elegido, bien porque el espacio gráfico así lo exige, bien porque se busca cierto sentido estético en la composición. Así ocurre en las escuelas de Téifaros (Navia), fundadas en 1903 por Joaquín Rodríguez García, emigrante en México. En el frontón figura: «ESCUELAS NACIONALES / D(on) JOAQUIN RODRIGUEZ», la primera línea se curva para acomodarse mejor al espacio gráfico y crear un mayor efecto visual. Las letras, al igual que otros elementos ornamentales que las acompañan, están pintadas para destacar sobre un fondo claro. En los textos de mayor extensión se sigue el mismo patrón. Esta búsqueda de nitidez es lo habitual a lo que se suma el diseño en armonía con el espacio gráfico, el cuidado de la extensión, la proporción del módulo, la regularidad, la relación con los espacios en blanco… Todo ello prueba la planificación llevada a cabo por los ejecutantes profesionales de estas placas, aun las dispuestas en las escuelas más humildes, en una continuidad entre los sistemas de comunicación gráfica, con modelos y mensajes que traspasan barreras, también sociales, y se trasladan de unos circuitos a otros.[31]

También entronca con la accesibilidad de estas escrituras el tamaño de la placa en sí. Su elección viene dada por los datos que se quieren registrar. Aunque predominan los textos breves o de una longitud intermedia con toda la información deseada,

[29] ÁLVAREZ ESPINEDO, Roberto y FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, María Fernanda: *Memoria y censo de escuelas de Asturias…* , ficha 110, s. p.

[30] Para las definiciones remito a MARTÍNEZ DE SOUSA, José: *Diccionario de edición, tipografía y artes gráficas*, Gijón: Trea, 2001.

[31] PETRUCCI, Armando: «Escrituras marginales y escribientes subalternos» …, p. 73.

excepcionalmente se localizan algunos enunciados bastante extensos, que se alejan notablemente de la economía informativa. Ocurre, por ejemplo, en las escuelas de Vidiago (Llanes), con una inscripción de gran tamaño en 18 renglones, o aún más en las escuelas Jardón, en Ortiguera (Coaña), en cuya placa se grabaron 33 renglones.

En lo referente a su legibilidad, cabe apuntar que las placas suelen tener buena calidad y en gran medida han conservado sus mensajes. Incluso en edificios que presentan un gran abandono han perdurado bien sus inscripciones, como en las escuelas de la Fundación Caride-Toyos, en La Riera (Colunga). Hace años que dejaron de ser usadas como centro educativo y se encuentran en estado de ruina, pero sobre la puerta principal figura la placa: «ESCUELAS CARIDE-TOYOS / FUNDADAS POR / DON EUFRASIO TOYOS TOYOS / Y / DON JOSÉ CARIDE PÉREZ. / AÑO DE 1909», en buenas condiciones, máxime si se compara con el estado del resto de la construcción.

Entre las escrituras expuestas que no poseen una correcta legibilidad, las más escasas, diferentes causas explican este problema. Por un lado, hay losas cuya ejecución dificulta su lectura. Ocurre cuando la piedra elegida no es la más adecuada, porque el color es demasiado claro y no ofrece contraste o porque las vetas entorpecen la lectura. A ello se suma el labrado textual: a veces es tan bajo que apenas se puede leer; otras, la incisión para grabar las letras no es lo suficientemente ancha o profunda o no se pigmenta, por lo que la lectura es difícil a no ser que el interesado se sitúe a una muy corta distancia. Se detecta en diferentes ejemplos como en la escuela de Santullano (Las Regueras), o en la escuela de Purón (Llanes), en la que se conservan dos inscripciones. La primera da cuenta de las condiciones de su fundación, y la segunda, instalada en 1958 para recordar a Vicenta Merodio Sordo, una vecina emigrante en México que actuó como benefactora de su localidad natal, presenta dificultades. El texto se labró sobre mármol blanco y la gran cantidad de información obligó a que el módulo fuese pequeño, a lo que se suma el muy bajorrelieve, lo que en su conjunto entorpece la lectura. En las escuelas de la Fundación Cueto-Collado, en Naves (Llanes), la placa marmórea que da a conocer al principal benefactor: «CONSTRUIDAS A EXPENSAS / DE / D(on) JUAN DEL CUETO Y COLLADO / AÑO DE 1906», presenta problemas de legibilidad no solo por las vetas de la piedra, sino también porque el trabajo de incisión impide leerla a cierta distancia.

Por otro lado, en algunas placas la falta de legibilidad se origina *a posteriori*, a causa del mal estado de conservación que ha provocado una pérdida parcial del texto, como ocurre en el Instituto del Santísimo Cristo del Socorro, en Luanco (Gozón), levantado entre 1869 y 1872 por Mariano Suárez Pola, emigrante a Cuba. El rótulo que preside el cuerpo central de la fachada, con letras metálicas, ha perdido la palabra «santísimo» por completo, quedando así: «INSTITUTO (SANTISIMO) CRISTO DEL SOCORRO». Las placas de metal también pueden presentar este deterioro y,

**Fig. 3.** Placa de las escuelas públicas de Logrezaña (Carreño).
Imagen obtenida de *BOPA*, n.º 62, 16 de marzo de 2015, p. 60.

como ocurre en la escuela de Cereceda (Allande), parte de la información es ilegible por la oxidación de una zona de la plancha.

Un último aspecto relacionado con la materialidad es el diseño. Predominan los esquemas tradicionales, con placa plana y texto ajustado a una superficie cerrada que no desborda los márgenes del espacio gráfico, modelos clásicos que no transgreden las prácticas más convencionales. Algunas están acompañadas por elementos decorativos y ornamentales: los más sencillos enmarcan la escritura con algún recuadro, desde una línea simple a una más compleja, en forma de torzal o con dibujos geométricos; otros son motivos vegetales, hojas, volutas, guirnaldas…, que se repiten constantemente en la tradición decorativa. Otras veces, la decoración se dispone fuera de la placa en sí, como en las escuelas públicas de Logrezana (Carreño) (Fig. 3), en las que la losa marmórea triangular se enmarca en el exterior por un mosaico de teselas de azulejo multicolores, con clara finalidad estética, y que evidencia la clara relación que la escritura establece con el edificio sobre el que se fija.[32]

Uno de los elementos no textuales que con más frecuencia aparece son los escudos. Se reproduce el de España, acorde a la época constructiva de cada edificio, como en las escuelas de La Riera (Cangas de Onís), en las escuelas nuevas de Doiras (Boal), en las de la Fundación Rionda-Alonso (Noreña), en las de niñas de Ambás y en las Nacionales de Albandi-Prendes, ambas en el concejo de Carreño; o en la escuela de

[32] PETRUCCI, Armando: *La escritura. Ideología y representación…*, p. 26.

**Fig. 4.** Placa de la escuela de Pepín Rodríguez, Colloto (Oviedo). Imagen obtenida de <https://asturiaspordescubrir.com/articulos/la-casa-de-don-pepin/> (06/02/2026).

San Feliz (Lena), en la que aparece un escudo junto a un pórtico y otro liso en una de las esquinas más visibles del edificio. Uno de los más llamativos es el de las escuelas de San Andrés (Oviedo), construidas hacia finales del siglo XIX y principios del XX. En la fachada principal destaca un escudo del concejo de Oviedo, rodeado por ramas de laurel, en el que sendos ángeles adoran la Cruz de los Ángeles y se cierra por arriba por la corona real. Este elemento centra toda la decoración, enmarcado por fajas de ladrillo.

Fuera de lo descrito, pocos casos difieren, apenas excepciones más elaboradas, como en las escuelas de Pepín Rodríguez, en Colloto (Oviedo) y en las de Rellón de Merás (Valdés). La primera, una escuela unitaria de niños con vivienda, se fundó en 1910. La mayor parte del coste fue asumido por José Rodríguez Fernández, Pepín Rodríguez, emigrante natural de Colloto que residió en Cuba y Estados Unidos, y contó con la colaboración del Club Collotense de La Habana. En el centro de la fachada figuraba una losa, ya desaparecida, mientras que perdura una placa pétrea con los escudos de Asturias y Cuba en las esquinas superiores, debajo un bajorrelieve de la Península Ibérica y Cuba respectivamente, y entre ellos un velero surcando el mar dirección al destino antillano acompañado por algunas aves. Entre los escudos se lee: «COLLOTO RECUERDA A SU / COLLOTENSE DE LA HABANA EN EL / 50 ANIVERSARIO DE SU FUNDACIÓN. / 24 DE JULIO DE 1960» (Fig. 4).

Las escuelas de Rellón de Merás se deben al emigrante en Cuba Manuel García-Merás Sánchez y abrieron sus puertas en 1913. En el cuerpo central de la fachada so-

**Fig. 5.** Placa de la escuela de Rellón de Merás (Valdés). Imagen obtenida de *BOPA*, n.º 62, 16 de marzo de 2015, p. 234.

bresale una gran lápida (Fig. 5). En comparación con el resto de placas, presenta una composición totalmente diferente, con forma irregular, en la que se esculpió el texto sobre una especie de rollo, enmarcado por motivos vegetales, con guirnaldas, flores y hojas, coronado toda ello por una cabeza, seguramente la de Atenea, representada con el casco característico de la diosa de la sabiduría y patrona de las instituciones del saber y de las artes junto a Apolo.

Se trata de elementos ornamentales dirigidos a reforzar el mensaje escrito mediante el lenguaje iconográfico, que puede tanto evocar el itinerario vital del fundador, caso del primero de los ejemplos, como los valores encarnados por una diosa como Atenea, vinculada a la sabiduría y la justicia. Las imágenes elegidas en cada placa también marcan una diferencia dado que, si bien en las escuelas de Pepín Rodríguez es relativamente sencillo desentrañar el código iconográfico del bajorrelieve, en las segundas la alusión a una diosa de la mitología griega dificulta que todos los lectores entiendan el mensaje en su totalidad.

### 2.2. Disposición espacial

Otra cuestión que conecta con la legibilidad de estas epigrafías escolares es su situación en el conjunto del edificio y su relación con el espacio gráfico disponible, es decir, la totalidad del muro sobre el que se fijan. Predomina su ubicación en la fachada, de estas, una parte importante se instala en relación con la puerta de acceso, bien en un lateral, bien sobre ella. Esta elección facilita que más personas visualicen el texto expuesto, máxime en los casos en los que la placa se sitúa a la altura de los ojos, como

**Fig. 6.** Fachada de la Fundación Sánchez-Pando de Carrandi (Colunga). Fotografía de Laura Martínez Martín.

se aprecia en algunas de las escuelas levantadas a cargo de la Sociedad de Instrucción Naturales del Concejo de Boal.

Pero dentro de la misma fachada, las inscripciones se pueden situar en otras partes, como en la escuela vieja de Doiras (Boal), ubicada sobre una ventana central bajo el pórtico de entrada, o en las de la Fundación Sánchez-Pando de Carrandi (Colunga), costeadas en 1902 por tres hermanos emigrantes en Buenos Aires y a quienes el Ayuntamiento dedicó una inscripción: «EL AYUNTAMIENTO DE COLUNGA / AGRADECIDO / A LOS DONANTES DE ESTE EDIFICIO, / D(on) CAYETANO, D(on) PEDRO / Y D(on) VICENTE SÁNCHEZ PANDO». La composición arquitectónica de la fachada no deja situar la placa en la parte central, por lo que se ubicó bajo la ventana derecha del piso superior, incrustada entre el vano y la cornisa inferior (Fig. 6). Una disposición que ocupa desde un momento cercano a la construcción del edificio, pues en una fotografía de 1909 ya aparece en este lugar.[33]

En Asturias, dado su clima, algunas placas se colocaron en porches. Esta práctica se produce en todo tipo de soportes: en las placas metálicas de la Sociedad de Instrucción Naturales del Concejo de Boal, en la escuela Nacional de Castrillón, en las Nacionales de San Luis, o en las nuevas de Doiras; de azulejo, como la del grupo esco-

[33] FUNDACIÓN SÁNCHEZ DE CARRANDI (Carrandi, Colunga): *Documentos*, Gijón: Tipografía La Industria, 1909, p. 6.

lar Cándido San Miguel, en San Román de Villa (Piloña); y son frecuentes los casos de losas pétreas, como en la ya citada escuela vieja de Doiras (Boal), en la escuela de niñas de Biedes (Las Regueras), cuya entrada porticada acoge su placa, o la de niños de Riberas (Soto del Barco), situada bajo cubierta en la zona del patio arbolado.

Aunque *a priori* todo apunta a que muchas de estas epigrafías escolares se encuentran en su destino primigenio, durante el proceso de rehabilitación de algunos de estos centros fueron retiradas y, posteriormente, no siempre volvieron a su ubicación original. Se documenta en las escuelas Católicas de Figueras (Castropol), levantadas a instancia de Domingo Gayol y Martínez Magadán, emigrante en América, quien dotó de una torre con reloj al pueblo y después el Ayuntamiento construyó una escuela de dos aulas unitarias a ambos lados de la torre. Contaba con una placa junto a la puerta de la torre: «Esta torre y reloj / fue construida a expensas de / Don DOMINGO / GAYOL Y MARTÍNEZ MAGADAN / El pueblo le testimonia / su agradecimiento. año 1927» que, en una restauración en 2006 fue retirada de su lugar original.[34] Otras placas se eliminaron y una nueva se dispuso después en un emplazamiento distinto, como ocurre en las citadas escuelas de Pepín Rodríguez.

### 2.3. Una propuesta de categorización

Todas estas escrituras, en tanto que expuestas, se diseñaron como textos de dominio público, al alcance de cualquiera que, intencional o causalmente, pasase por delante de ellas, escrituras visibles y abiertas que apelaban directamente al receptor.[35] Los datos acerca de una fundación escolar concreta eran accesibles para quienes tuviesen la capacidad de leerlos, un público heterogéneo pero que, en un entorno rural, pequeño, muchos ya conocían de antemano. Un contenido que, además, circulaba gracias a la comunicación oral, en una interacción entre esta y la escrita. El paso de los años provocaría diferentes recepciones y apropiaciones de los textos por parte de lectores/as de generaciones posteriores y situados en un contexto distinto al que les vio nacer.

El contenido en sí de las placas está marcado por su deseo de dejar memoria, por su intencionalidad conmemorativa. Escrituras con un deseo de proyección de futuro, para salvaguardar el recuerdo de determinadas personas y colectivos. Nombres y actos

[34] ÁLVAREZ ESPINEDO, Roberto y FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, María Fernanda: *Memoria y censo de escuelas de Asturias…* , ficha 32, s. p. Tomo la transcripción literal de esta placa de esta obra.

[35] CASTILLO GÓMEZ, Antonio: «La letra en la pared. Usos y funciones de la escritura expuesta en el Siglo de Oro», en Manuel Fernández, Carlos-Alberto González-Sánchez y Natalia Maillard Álvarez (coords.): *Testigo del tiempo, memoria del universo: cultura escrita y sociedad en el mundo ibérico (siglos XV-XVIII),* Barcelona: Rubeo, 2009, p. 582.

quedaban inscritos en los espacios públicos e integrados así en la memoria colectiva de un pueblo o una comarca. Un recuerdo que constituye en cierto modo una necesidad y se asienta indefectiblemente sobre la escritura como medio para salvar la fragilidad y las limitaciones de la memoria humana.[36] La voluntad de que un determinado mensaje perdure en el tiempo conjuga en este caso, como ha apuntado Juan González Ruiz, tres elementos fundamentales: publicidad, homenaje y recuerdo.[37] En función de lo que se quiere dar a conocer, estas escrituras se caracterizan por ser todas conmemorativas, pues funcionan como elementos para recordar a la persona o personas que impulsaron la construcción de un centro escolar y dejar memoria de la fecha en la que ese acto benefactor se produjo. Escrituras que suponen la celebración de un evento memorable y en las que la memoria adquiere la forma de inscripción.[38] Cumpliendo todas las placas con este propósito de perpetuar en el espacio público un momento destacable para un colectivo, se atisban ciertas tendencias a partir de las que es posible establecer una cierta propuesta de organización.

Una parte de las inscripciones conmemorativas analizadas se caracterizan por ser nominativas, cuyo reflejo más directo son los *escolénimos*, es decir, los nombres de los centros escolares, que mencionan a quien financia la construcción.[39] Nombres que poseen una carga simbólica, pues dentro de una región o de una comarca la asignación de ciertas denominaciones a las escuelas les otorga una proyección identitaria. En un marco cultural concreto, el nombre de un centro escolar rinde honor, recuerda que en un momento dado una persona fue considerada laudable y honorable. Este proceso exige cierta complicidad entre el escolénimo y el interlocutor, para que la transmisión del mensaje, del recuerdo de una persona, funcione de forma efectiva. Esta comunicación es más sencilla cuanto más cerca se encuentra el lector en el tiempo y el espacio al escolénimo de una escuela. Este abundante tipo de laudas, homenajean a una persona o familia y sirven como reconocimiento y propaganda de la donación: las escuelas Graciano Sela, en Bueno (Ribera de Arriba); el colegio José García Fernández, en Villar (Valdés); la Fundación Villamil, en Figueras (Castropol); las escuelas de la Fundación Jardón Perissé, en Ortiguera (Coaña); las escuelas José Menéndez, escuelas de Miranda (Avilés); las de la Fundación Sánchez-Pando de Carrandi (Colunga); las de la Fundación Cueto-Collado, en Naves (Llanes); o la escuela Nacional

[36] GIMENO BLAY, Francisco M.: «Conservar la memoria, representar la sociedad», *SIGNO. Revista de Historia de la Cultura Escrita,* n.º 8, 2001, p. 281.

[37] GONZÁLEZ RUIZ, Juan: «Memoria y gratitud: el reconocimiento de la docencia… », p. 276.

[38] LE GOFF, Jacques: *El orden de la memoria*. Barcelona: Paidós, 1991, p. 139.

[39] Véase PÉREZ MORENO, Heliodoro Manuel: «La cultura escolenímica en España. Propuestas para el estudio etnohistórico de los nombres de las escuelas», *Cabás,* n.º 7, junio 2012, <http://revista.muesca.es/documentos/cabas7/Cultura_escolenimica.pdf> (04/02/2026). En esta línea se propone insertar los nombres de las instituciones escolares, como elemento simbólico e inmaterial, en el marco conceptual de la cultura escolar.

**Fig. 7.** Placa de la escuela de Meré (Llanes).
Fotografía de Laura Martínez Martín.

Lolita Pérez (Castropol), así llamadas en honor a la hija del fundador Eduardo Pérez, emigrante a Argentina.

Una segunda línea de inscripciones conmemorativas la conforman aquellas cuyo contenido, más extenso que en las nominativas, tiene un sentido eminentemente informativo. Textos, en principio neutros, pero que recuerdan a quienes costearon ese edificio. Son las placas que inmortalizan la contribución a la enseñanza del fundador, individual o colectivo, pero en centros cuyo nombre no coincide con el del benefactor/es, y la placa es otra manera de lograr cierta publicidad y permanecer en la memoria colectiva de la localidad o el concejo. De una donación particular nació la escuela de Meré (Llanes), y la inscripción que en ella se dispuso reza: «ESCUELA NACIONAL / DONADA POR D(o)N JUAN SANCHEZ / GALAN HIJO DE ESTE PUEBLO / EN PRUEBA DE AMOR A LA / († 1906) ENSEÑANZA (1922)» (Fig. 7).

Ejemplo de las iniciativas colectivas son las referidas escuelas de la Sociedad de Instrucción Naturales de Boal; o la escuela de Libardón (Colunga), levantada en 1903 gracias a la aportación de la Sociedad Vecinal Fomento de Libardón, fundada en Chile, como recuerda la placa de mármol de su fachada: «ESTA CASA ESCUELA FUE DONADA / AL PUEBLO POR LOS HIJOS DE ESTA / PARROQUIA RESIDENTES EN / AMERICA CON LA COOPERACION / DEL VECINDARIO / AÑO 1903» (Fig. 8). Esta inscripción honra a los fundadores y perpetúa la inestimable y muchas veces olvidada contribución de los vecinos, quienes aportaron fuerza de trabajo, medios de transporte, pequeñas aportaciones económicas… En estos dos tipos de inscripciones conmemorativas, quienes las encargaban y disponían sobre los muros solían ser los mismos que sufragaban el centro y, por tanto, tenían el dominio pleno sobre el espacio gráfico.

**Fig. 8.** Placa de la escuela de Libardón (Colunga).
Fotografía de Laura Martínez Martín.

Un tercer grupo de placas conmemorativas son las que expresan un agradecimiento más explícito por parte de la comunidad a los sostenedores de una escuela. Muchos textos remiten al Ayuntamiento, representante de la colectividad, como el organismo que encargaba esta inscripción. Así se lee en la escuela vieja de Doiras (Boal): «A LA MEMORIA DE / D(on) ANTONIO ALONSO Y TRELLES / DONANTE DE ESTA CASA- / ESCUELA. 14 DE JULIO DE 1906. / EL AYUNTAMIENTO DE BOAL». Se podía sumar el reconocimiento de otras personas que se habían beneficiado directamente de una iniciativa docente, como en la escuela de Talarén (Navia), a instancias del emigrante Gumersindo Suárez García. En su placa, colocada tiempo después de su fundación, se grabó: «EL AYUNTAMIENTO DE NAVIA / Y LOS ALUMNOS Y EXALUMNOS DE ESTAS ESCUELAS / CONSERVARÁN SIEMPRE GRABADO EN SU CORAZÓN / EL RECUERDO DEL BONDADOSO / D(on) GUMERSINDO SUÁREZ Y GARCÍA / POR CUYA INICIATIVA Y CONTRIBUCIÓN / SE HA CONSTRUIDO ESTE EDIFICIO / INAUGURADO EL DÍA 27 DE NOVIEMBRE DE 1921».[40]

Otra forma de agradecimiento por parte de una localidad era mediante la fórmula «los vecinos de» o «el pueblo de». Se aprecia en la losa que preside la fachada de las escuelas públicas de Logrezana (Carreño), abiertas entre 1922-1923 gracias a Manuel González Martínez y su esposa Ana María Ausera, ausente en el texto, emigrantes a Puerto Rico. Por ello los vecinos fijaron el siguiente texto (Fig. 3): «ESCUELAS /

[40] CUENCA, Cosme; FERNÁNDEZ, María Fernanda y HEVIA, Jorge: *Escuelas de indianos y emigrantes en Asturias…* , p. 193.

**Figs. 9 y 10.** Fuente pública de Balmori (Llanes) y detalle de la placa dispuesta en ella. Fotografías de Laura Martínez Martín.

NACIONALES / AL / EXC(elentísi)MO S(eño)R / D(on) MANUEL GONZALEZ MARTINEZ / DEDICAN ESTE RECUERDO LOS VECINOS DE LOGREZANA. / PARA PERPETUAR LA MEMORIA DE LA FUNDACIÓN DE ESTE EDEFICIO / EN EL AÑO 1922».

Dentro de estas inscripciones de gratitud se pueden encontrar dispuestas sobre construcciones no escolares cuando guardan memoria también del empeño por mejorar la vida de sus paisanos en otros aspectos. Ocurre, por ejemplo, en la localidad de Balmori (Llanes). Una edificación escolar de 1890 fue mejorada en 1911 gracias a la disposición testamentaria del emigrante José de Parres Gómez, quien falleció en México en 1897. Antes de su muerte, en 1893, visitó Balmori y tomó conciencia de las carencias y necesidades de sus vecinos. De vuelta a México enfermó e hizo testamento para dejar parte de su herencia a su pueblo. El retraso en la llegada del dinero provocó que cuando se hizo efectiva su entrega, la voluntad de Parres Gómez fue alterada para responder a las necesidades efectivas, y parte se dedicó a mejorar la escuela en 1904. La placa que agradece la labor filantrópica por sus diversas contribuciones de este balmoriano ilustre se colocó en la fuente pública: «AL GENEROSO HIJO DE ESTE PUEBLO / D(on) JOSÉ PARRES GÓMEZ / DONANTE DE ESTA TRAIDA DE AGUAS / FUENTE LAVADERO / CAPILLA DE S(a)N JOSÉ / LEGADOS A LOS POBRES / MANDAS PIADOSAS / FUNDACIÓN DE ESCUELAS etc etc / LE DEDICAN ESTE RECUERDO / SUS AGRADECIDOS VECINOS / AÑO 1911» (Figs. 9 y 10). En las escuelas de este municipio se han seguido añadiendo ins-

cripciones hasta época reciente para reconocer a otros donantes que posibilitaron su rehabilitación en 2008.

Un reconocimiento que a veces llegaba pasado bastante tiempo, como en las escuelas de Arangas (Cabrales), levantadas entre finales del siglo XIX y principios del XX, y en cuya fachada se lee: «A DON ANTONIO SOMOHANO POSADA / QUE DONÓ A ESTE PUEBLO LOS TERRENOS DE / La Escuela / El Cementerio / Depósito de Agua / Depuradora / Lavadero Público / La Bolera / EL PUEBLO DE ARANGAS, AGRADECIDO / 1 DE AGOSTO 2003».

En las escrituras expuestas de gratitud se incluyen las que reconocen y ensalzan la labor de algunos maestros, cuya huella quedó grabada en la memoria colectiva y, especialmente, en la de sus pupilos. Así ocurre en el grupo Escolar Cándido San Miguel, en San Román de Villa (Piloña), cuyo mural de azulejos evoca la figura del profesor que da nombre al centro: «1952 / GRUPO ESCOLAR / CÁNDIDO DE SAN MIGUEL / 1860-1943 / DEDICADO A LA MEMO/RIA DE ESTE PRECLA/RO Y EJEMPLAR PRO/FESOR DE INSTRUCCIÓN. / HIJO DE ESTA PARRO/QUIA» (Fig. 2).[41] Estos textos pueden complementar a otros con informaciones acerca de las circunstancias de la fundación del centro escolar en sí, como en las escuelas de la Fundación Cueto-Collado, en Naves (Llanes), en las que además de una placa marmórea que da cuenta de quiénes sufragaron la construcción, otra reza: «AL MAESTRO / D(on) JESUS FARTO CUENDE / POR SU LABOR EDUCATIVA / SUS DISCIPULOS Y AMIGOS / 3 DE MAYO DE 1970».

Este reconocimiento también se dirigió a otros familiares, siendo prototípico el recuerdo a los padres. Existen construcciones que se dedican a la memoria de una persona en concreto, a veces sin saber si tuvo vinculación con el proyecto educativo. Es el caso de la escuela de Arancedo (El Franco), levantada gracias a las contribuciones económicas de los emigrados a Montevideo y Buenos Aires y la colaboración de los vecinos. El aula de niños fue dotada de mobiliario por Miguel Noriega, emigrante a Montevideo, quien quiso que el nombre de su madre, fallecida el año en que se inauguró la escuela y natural de Arancedo, quedase en una placa y en la memoria de los demás: «ESTA SALA ES DONACIÓN / HECHA POR MIGUEL NORIEGA / EN NOMBRE Y RECUERDO / A SU QUERIDA MADRE / HIJA DE ESTE PUEBLO / FALLECIDA EL 1912».[42] El recuerdo a los progenitores está presente en las escuelas

[41] Otras muestras de gratitud hacia los maestros pueden verse en GONZÁLEZ RUIZ, Juan: «Para honra y memoria. Los monumentos a los maestros como fuente histórica de reconocimiento social de la labor docente», en Pablo Celada Perandones (ed.): *Arte y oficio de enseñar, dos siglos de perspectiva histórica, Actas del XVI Coloquio Nacional de Historia de la Educación*, El Burgo de Osma: Sociedad Española de Historia de la Educación, Universidad de Valladolid y CEINCE, vol. II, 2011, pp. 681-689.

[42] CUENCA, Cosme; FERNÁNDEZ, María Fernanda y HEVIA, Jorge: *Escuelas de indianos y emigrantes en Asturias…* , p. 180.

Jardón, en Ortiguera (Coaña), levantadas entre 1918-1920 por los hermanos Jardón Perisse en honor a sus padres, Manuela Perisse Funes y José María Jardón y Trelles, capitán de la marina mercante y emigrante a América, donde amasó una gran fortuna. En una larguísima inscripción sobre placa pétrea se detallan todas las condiciones de la fundación, desde la bendición de la primera piedra, dejando la parte final para el homenaje a sus padres:

> (…) EN PIADOSA MEMORIA DE LOS AMANTES PADRES / D(on) JOSE MARIA JARDON Y TRELLES / Y D(oñ)A MANUELA PERISSE FUNES DE JARDON / SUS HIJOS / FERNANDO, EDUARDO, LUISA, JOSE MARIA Y ROSA / DONARON AL VECINDARIO DE PUERTO–ORTIGUERA / ESTAS ESCUELAS NACIONALES / DE EDUCACION POPULAR / POR ELLOS LEVANTADAS Y HABILITADAS / E INAUGURADAS EN XXVIII DE AGOSTO DE MCMXX.

### 2.4. ¿Para qué exponer la escritura?

Conocidas estas escrituras desde diferentes ángulos, resulta imprescindible profundizar en las funciones que se perseguían, lo que entronca con el público al que se dirigían. Situadas en el espacio público, al alcance de todos aquellos que supieran y quisieran leerlas, se esperaba que perdurasen en el lugar elegido, en tanto que inscripciones, y transmitiesen un mensaje claro. Eran escrituras que gozaban de una lectura plural, pues poseían un sentido comunitario intrínseco, y su instalación era un hecho comunal, destacado en la vida de los vecinos. Los índices de analfabetismo en Asturias hasta 1920 estaban por encima del 30 %, y a partir de 1930 disminuyeron al 15 % hasta llegar a un exiguo 2 % en 1981, lo que ayudó a que cada vez fuesen más las personas capaces de acceder a estos textos.[43] Además, el hecho de ubicarlas en las escuelas, entendidas como un lugar de referencia comunitaria, y que, en general, se ajustasen a modelos discursivos y gráficos tradicionales, en un contexto concreto, según unas pautas repetidas y conocidas, facilitaba que buena parte de los lectores interpretase los textos en el mismo sentido, aunque los dispositivos elegidos poseían sus propias reglas, lo que permitía y, a la vez, limitaba el sentido otorgado.[44]

Los textos expuestos aquí presentados funcionaron como herramientas para dejar huella en la memoria colectiva y sirvieron para intervenir en ella y configurarla. En las

[43] Tasas de analfabetismo en Asturias: 1887: 59 %; 1900: 50 %; 1910: 33 %; 1920: 32 %; 1930: 15 %; 1940: 8 %; 1950: 4 %; 1960: 3 %; 1970: 4 %; 1981: 2 %. Datos en VILANOVA RIBAS, Mercedes y MORENO JULIÁ, Xavier: *Atlas de la evolución del analfabetismo en España de 1887 a 1981,* Madrid: Centro de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1992, p. 189.

[44] CASTILLO GÓMEZ, Antonio: «Cultura escrita y espacio público en el Siglo de Oro», *Cuadernos del Minotauro*, n.º 1, 2005, p. 36.

placas dispuestas por el mismo fundador, individual o colectivo, a veces también se resaltaban unas determinadas ideas y valores. Al otorgar importancia a la educación y promoverla a través de estas escuelas, intentaban «contagiar» al resto de paisanos el interés por ella y por su fomento, así como manifestar el valor que estar alfabetizado estaba adquiriendo en todos los ámbitos. Por otro lado, la mera presencia de una inscripción pública en la fachada escolar suponía un recordatorio constante de la buena obra impulsada por un indiano o una Sociedad y de quién era su propietario. Mayoritariamente eran escuelas de fundación privada, pero tenían una función pública, abiertas a toda la comunidad, y las placas no dejaban de guardar memoria de quienes tenían finalmente el control sobre todos los espacios, incluidos los gráficos.

Entraba también en juego la proyección de una imagen. Colectivos o particulares se autorrepresentaban mediante estos edificios y sus placas. Cuando los promotores de un centro escolar fijaban sobre los muros una inscripción, se garantizaban una visibilidad en su entorno, decidían qué memoria proyectar, cómo serían recordados en un futuro, algunos mostraban su triunfo al otro lado del océano, otros reivindicaban su pertenencia a la comunidad de origen. Situaban informaciones concretas en el espacio público de acuerdo con un canon que definía tanto las formas como los contenidos de estos espacios de memoria. En este sentido, costear la construcción de una escuela se insertaba en una corriente generalizada en la región, en la que se extendió la práctica entre aquellos que daban el salto a América, tanto si conseguían grandes fortunas como si podían ayudar de manera mancomunada. Se llegó a convertir en un fenómeno repetido e imitado, de enorme trascendencia en la instrucción pública asturiana, generalmente por un fuerte sentimiento de preocupación por la colectividad, de altruismo, de protección a la infancia. La propia experiencia les había llevado a saber que, aunque bastaba una instrucción mínima para afrontar la vida en territorio americano, para prosperar era conveniente adquirir conocimientos más amplios con los que afrontar nuevas responsabilidades e incluso poner en marcha negocios propios.

Mediante estas construcciones y sus epigrafías los emigrantes alcanzaron en algunos casos cierta fama y prestigio e incluso consiguieron promoción social. Con todo, las propuestas auspiciadas por los más acomodados no estuvieron exentas de críticas. Se les acusó de ejercer un «paternalismo difuso»,[45] aduciendo que esta promoción pretendía obtener legitimación social e incluso rentabilidad política. Gracias a estas obras llegaban a ser reconocidos por las autoridades, a veces con títulos u otras distinciones, lo que facilitaba su inclusión en la aristocracia y en los grupos oligárquicos de la región.[46] El hecho de que algunos indianos impulsaran escuelas primarias con

[45] CUENCA, Cosme; FERNÁNDEZ, María Fernanda y HEVIA, Jorge: *Escuelas de indianos y emigrantes en Asturias…* , p. 12.

[46] TERRÓN BAÑUELOS, Aída y MATO DÍAZ, Ángel: *Los patronos de la escuela…* , pp. 101-102.

ampliación de estudios comerciales, que formaban a los jóvenes que iban a emigrar, incidió en las sospechas sobre sus motivaciones. Con todo, no siempre fueron criticados y algunas de sus iniciativas merecieron los elogios de referentes como Luis Bello, quien al hilo de su paso por la escuela de Comercio de Salinas afirmó que gracias a la formación allí recibida los muchachos podían salir «dispuestos a volar por el continente americano».[47]

## 3. CONCLUSIONES

Sin duda, recorrer las edificaciones escolares asturianas nos traslada inevitablemente al esfuerzo que el colectivo migrante hizo en toda la región para ayudar a sus paisanos a superar las limitaciones que la realidad imponía y forjarse un futuro mejor apoyados en una educación de mayor calidad que la ofrecida por el Estado. Construcciones escolares que aún hoy día conforman un vasto y rico patrimonio que, en ocasiones, mantiene uno uso escolar o comunitario, y que debe ser objeto de atención y protección por parte de diversas instituciones.

Sobre muchas edificaciones perviven estas escrituras expuestas que hemos repasado, gracias a las que los fundadores de estas escuelas no solo se encargaron de dejar memoria de su labor, sino que, como administradores del espacio gráfico, también facilitaron que la comunidad beneficiaria de estas acciones instructivas demostrase su gratitud encargando placas que se ubicaban en los propios centros escolares. Así, la colectividad, representada por el Ayuntamiento, el pueblo, los vecinos… identificaba a los filántropos y tallaba en una losa su nombre, conscientes del beneficio que una escuela llevaría a una localidad o comarca. En paralelo, el conjunto de vecinos que hacía este reconocimiento se inscribía sobre la misma placa, grabando su existencia en la memoria colectiva, y contrarrestaba así la amnesia que el paso de los años inevitablemente impone. De alguna forma, los «sin nombre», los anónimos de la Historia, consiguieron situarse en el campo gráfico de forma que, como en una fotografía, quedó constancia de su presencia y gracias a estas fundaciones y su huella escrita, otros grupos sociales que no suelen trascender en la memoria colectiva, conquistaron un puesto en la Historia.[48] En este sentido, lo textual no es un espejo de lo real, sino que lo interpreta y transforma, pero recoge la existencia de un contexto de producción y de una realidad que se ponen por escrito y sobreviven,[49] como las voces anónimas de estas placas.

[47] BELLO, Luis: *Viaje por las escuelas de España,* Madrid: Magisterio español, 1926, p. 278.

[48] LE GOFF, Jacques: *El orden de la memoria…* , pp. 181-183.

[49] VIÑAO FRAGO, Antonio: «Por una historia de la cultura escrita: observaciones y reflexiones», *SIGNO. Revista de Historia de la Cultura Escrita*, n.º 3, 1996, p. 54.

Escrituras, en definitiva, a la vista de todos, con la información necesaria para saber quiénes habían costeado una escuela que aportaría un beneficio innegable y que, mediante las letras labradas y expuestas se aseguraban ser recordados por los demás. Frente a otros productos escritos legados por los «sin voz» y que con mayor facilidad se pierden o destruyen, como cartas o diarios, todos los elementos que definen estas escrituras públicas ayudan a su supervivencia y a conformar una memoria más inclusiva y representativa, aunque principalmente masculina hasta momentos muy recientes, fruto de una época y de la distribución de roles, que entronca con el derecho a un uso libre de la escritura, solo posible en una sociedad democrática.[50]

[50] PETRUCCI, Armando: *Scrivere e no. Politiche della scrittura e analfabetismo nel mondo d´oggi*, Roma: Editori Riuniti, 1987, p. 268.

6

# Escribir en el mármol. Las inscripciones monumentales de la Primera Guerra Mundial en Italia

Graziano Mamone

*Università di Genova*[1]

El mundo que salió de las trincheras de la Primera Guerra Mundial estaba trastornado en todos los aspectos, particularmente en la subjetividad de las personas.[2] A raíz de esta revolución psicológica se vivió un luto masivo que involucró, más o menos directamente, a cada individuo de las naciones beligerantes. Tal escenario se caracterizó por un proceso de ritualización de la memoria funeraria que afectó todos los niveles de la sociedad, desde los gobiernos centrales hasta las comunidades locales más pequeñas. Este se insertó en tradiciones establecidas y en formas ya conocidas, pero tuvo un impulso increíble y llevó a cabo una función de legitimidad fundamental para los poderes políticos después del final de la guerra. Hubo una parábola de sacralización en constante crecimiento y redefinición, caracterizada por la multiplicación de lápidas, monumentos, parques y santuarios. Una preservación y remodelación de la memoria que llega hasta nuestros días.[3]

[1] Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto *Subgrafías: artefactos, memorias y gestos subalternos en la Historia social de la cultura escrita (siglos xvi-xxi)* (PID2024-158235NB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, y la Agencia Estatal de Investigación del Gobierno de España. Todas las fotografías son del autor del capítulo.

[2] FUSSELL, Paul: *La grande guerra e la memoria moderna*, Bolonia: Il Mulino, 1984; LEED, Eric J.: *Terra di nessuno. Esperienza bellica e identità personale nella prima guerra mondiale*, Bolonia: Il Mulino, 1985; ISNENGHI, Mario: *Le guerre degli italiani. Parole, immagini, ricordi 1848-1945*, Milán: Mondadori, 1989; GIBELLI, Antonio: *L'officina della guerra. La Grande Guerra e le trasformazioni del mondo mentale*, Turín: Bollati Boringhieri, 1991.

[3] ASHPLANT, Timothy G.; DAWSON, Graham; ROPER, Michael: «The politic of War Memory and Commemoration», *Psychology Press*, n° 7, 2000; WALSH, Kevin: *The Representation of the Past. Museums and Heritage in the Post-Modern World*, Londres: Routledge, 2002; WINTER, Jay: *Remembering war. The Great War between memory and history in the twentiethcentury*, New Haven (Connecticut): Yale University Press, 2006; LEVITCH, Mark: «Forgotten, but less so: World War I in Recent American Memory», *Dans Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 1-2, 2014, expt. 113-114, pp. 132-137; BEAUMONT, Joan: «The politics of memory: Commemorating the centenary of the First World War», *Australian Journal of Political Science*, n.º 50, 2015, expt. 3, pp. 529-535.

El interés de los historiadores creció a medida que se acercaba el centenario, pero ya desde los años ochenta y noventa en adelante se abrió una nueva perspectiva diacrónica y problemática relacionada con el fenómeno monumental de la Gran Guerra. Pensemos, sobre todo, en las obras de George Mosse y Jay Winter, que analizaron las interrelaciones entre los monumentos y la sociedad en la base de la llamada «comunidad de luto».[4] En esta línea teórica se insertan los siguientes estudios, a partir del libro de Stéphane Audoin-Rouzeau y Anette Becker dedicado a la violencia y a las formas del duelo.[5] Desde entonces, las investigaciones destinadas a la monumentalización en sus diversas características se han multiplicado. El caso italiano refleja, aunque con cierta especificidad, esta tendencia analítica.[6] Al mismo tiempo, se han desarrollado investigaciones sobre aspectos útiles para integrar la visión histórico-artística del duelo. Pensemos, especialmente, en las obras de Oliver Janz y Lutz Klinkhammer, en la evolución de la conmemoración desde la Italia liberal hasta el fascismo y en los papeles conmemorativos en memoria de los soldados desaparecidos.[7]

En los años siguientes se registró cierta vivacidad en el campo de los censos a escala regional o provincial, muy útiles para comprender las dinámicas locales, pero a la espera de integrarse en un sistema nacional para lograr una perspectiva más profunda. Si analizamos la producción historiográfica más reciente, se subraya la importancia de los libros de Lisa Bregantin y Bruno Brienza sobre la percepción de la muerte y el culto a los caídos,[8] y un trabajo fundamental de Quinto Antonelli sobre la memoria de la guerra que dedica un capítulo agudo a la cuestión de las tumbas y a los memoriales.[9] Finalmente, la atención a los monumentos ha recobrado vitalidad gracias al análisis realizado sobre un proyecto inédito recientemente redescubierto del escultor Eugenio

[4] MOSSE, George L.: *La nazionalizzazione delle masse. Simbolismo politico e movimenti di massa in Germania dalle guerre napoleoniche al Terzo Reich*, Bolonia: Il Mulino, 1975; CANAL, Claudio: «La retorica della morte. I monumenti ai caduti della Grande Guerra», *Rivista di storia contemporanea*, n°11, 1982, n.º 4, pp. 659-669; WINTER, Jay: *Il lutto e la memoria. La grande guerra nella storia culturale europea*, Bolonia: Il Mulino, 1989.

[5] AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane, BECKER, Annette: *14-18, retrouver la guerre,* París: Gallimard, 2000.

[6] LABANCA, Nicola: *Pietre di guerra. Ricerche su monumenti e lapidi in memoria del primo conflitto mondiale*, Milán: Unicopli, 2010.

[7] JANZ, Oliver, KLINKHAMMER, Lutz: *La morte per la patria. La celebrazione dei caduti dal Risorgimento alla Repubblica*, Roma: Donzelli, 2008; MINIERO, Alessandro: *Da Versailles al Milite ignoto. Rituali e retoriche della vittoria in Europa* (1919-1921), Roma: Gangemi, 2008; JANZ, Oliver: «Monumenti di carta. Le pubblicazioni in memoria dei caduti della prima guerra mondiale», en Fabrizio Dolci, Oliver Janz (coord.): *Non omnis moriar. Gli opuscoli di necrologio per i caduti italiani nella Grande Guerra. Bibliografia analitica,* Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2003.

[8] BREGANTIN, Lisa: *Per non morire mai. La percezione della morte in guerra e il culto dei caduti nel primo conflitto mondiale*, Padua: Il Poligrafo, 2010; BREGANTIN, Lisa, BRIENZA, Bruno: *La guerra dopo la guerra. Sistemazione e tutela delle salme dei caduti dai cimiteri al fronte ai sacrari monumentali*, Padua: Il Poligrafo, 2015.

[9] ANTONELLI, Quinto: *Cento anni di Grande Guerra. Cerimonie, monumenti, memorie e contro memorie*, Roma: Donzelli, 2018.

Baroni para el santuario del monte San Michele, uno de los teatros más simbólicos de toda la guerra[10]. La historia de Baroni, artista intensamente implicado a nivel personal y artístico con la experiencia de la Primera Guerra Mundial, nos permite indagar en la construcción de una nueva mitología fúnebre. Un proyecto que será rechazado por Mussolini por no adherirse a los cánones e ideales artísticos del régimen fascista.

El mayor conocimiento historiográfico estuvo acompañado por una comprensión progresiva del concepto de protección y preservación del patrimonio cultural del conflicto.[11] El reconocimiento del valor histórico y cultural de los vestigios de la Primera Guerra Mundial y el estímulo para la catalogación de estos bienes culturales en Italia se vieron favorecidos por la Ley «Monticone», n.º 78 de 2001. A esto le siguió el «Decreto Legislativo» n.º 42 de 2004, que regulaba el «Codice dei beni culturali e del paesaggio», fomentando aún más la catalogación de monumentos a los caídos, junto con la digitalización de los archivos históricos y fotográficos. El patrimonio material y inmaterial fue finalmente objeto de estudio y se iniciaron actividades de conservación gracias a la «Struttura di missione per la commemorazione del centenario della prima guerra mondiale», establecida por decreto del residente del Consejo el 14 de diciembre de 2012.

## 1. EL ESPACIO GRÁFICO DE LA ESCRITURA: LOS ARTEFACTOS A LOS CAÍDOS A TRAVÉS DEL TIEMPO

En 1918-1921, la conmemoración de los caídos de la Primera Guerra Mundial fue una iniciativa de carácter principalmente local. Incluso antes de celebrar el sacrificio, era necesario saber exactamente el destino de los cuerpos de sus conciudadanos. De hecho, faltaban muchos soldados o se descubrieron cadáveres en el frente cuya identidad no se pudo establecer. El artefacto más común en los primeros años después del final del conflicto fue sobre todo la lápida, circunstancia debida también a una cuestión económica y a la facilidad de realización. Esa incluía esencialmente una lista de los caídos, cuyos nombres debían ser recordados y eternizados. La importancia de nombrar a los cuerpos es la base de la conmemoración: esculpir nombres para retirarlos del anonimato, devolver la identidad a los caídos.[12] Contar a los muertos se convierte así en un procedimiento complejo y costoso, cuyo objetivo es devolver los cuerpos a

[10] GIBELLI, Antonio, LUCENTINI, Roberta: *L'opera immane. Eugenio Baroni per il monumento-ossario al fante sul monte san Michele in una versione inedita: 1923*, Génova: Genova University Press, 2021.

[11] SPIAZZI, Anna Maria, RIGONI, Chiara, PREGNOLATO, Monica (coord.): *La memoria della Prima guerra mondiale. Il patrimonio storico-artistico tra tutela e valorizzazione*, prefacio de Mario Isnenghi, Vicenza: Terra Ferma, 2008.

[12] AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane, BECKER, Annette: *La violenza, la crociata, il lutto…*, p. 175.

la comunidad de origen, para que sean dignos de ser enterrados. La fase inicial de la conmemoración de los caídos de la Gran Guerra, por lo tanto, se destaca por la percepción íntima del sufrimiento y la valorización social del sacrificio (Fig. 1).

Con el tiempo los monumentos se hicieron cada vez más frecuentes y las lápidas se hicieron más suntuosas. La simplicidad conmemorativa dio paso a un proceso progresivo de monumentalización de la memoria de guerra. Este recorrido recibió un impulso extraordinario del ritual de la inhumación del soldado desconocido en el «Altare della Patria». Un evento coreográfico que transportó a un soldado desconocido desde la zona del frente (Aquileia) hasta Roma en tren, parando en varias estaciones, aclamado por la multitud. Con este ritual, el luto se vuelve despersonalizado y la muerte del luchador individual se convierte en un símbolo del sacrificio de toda la patria.[13] La traslación del soldado desconocido al «Altare della Patria» representa idealmente la culminación de la conmemoración de los caídos antes del fascismo, que se apropiará de la memoria de la Gran Guerra, convirtiéndose en su único intérprete, heredero y garante.

Con el ascenso del fascismo al poder se puede apreciar una creciente externalización de la memoria, que se caracteriza a través de una más frecuente construcción de lápidas, santuarios, monumentos, placas conmemorativas, tabernáculos, parques, avenidas y guarderías monumentales. A partir de este momento la conmemoración de los caídos no es solo una cuestión de reconocimiento y perpetuación de la memoria, sino que se convierte en un proceso de legitimidad e identificación de la patria italiana nacida de las cenizas del conflicto. La muerte se deconstruye progresivamente, el dolor es cada vez más abstracto. El sufrimiento llega a ser en un símbolo, pierde su carácter biológico. Estamos asistiendo a una sublimación de la defunción que acerca el frente a la comunidad, los muertos a los vivos, todos juntos en un gran relato patriótico. El momento fundamental de esta apología de la muerte está constituido por la ceremonia inaugural de los monumentos. El espacio urbano, la sociedad y el artefacto representan los tres ingredientes de un ritual secular capaz de coagular nuevos instintos bélicos, coreografía política y legitimidad.

En los años treinta esta «monumentomanía» alcanzó su apogeo. Casi todas las ciudades y pueblos italianos tenían al menos una lápida o un monumento de guerra. La hipertrofia de celebración del régimen lleva a la creación en toda Italia de memoriales de guerra cada vez más majestuosos y costosos. A lo largo de la línea del frente de 1914-1918, se completan impresionantes santuarios: Asiago (1934), Montello y Grappa (1935), Castel Dante y Passo del Tonale (1936), Kobarid, Oslavia, Redipuglia (1938). La tendencia es concentrar los recursos en unas pocas obras con un carácter majestuoso. Estos son los años en que la política exterior fascista es más agresiva,

[13] TOBIA, Bruno: *L'Altare della patria*, Bolonia: Il Mulino, 1998.

**Fig. 1.** Lápida en Camporgiano (Lucca, Toscana), 1920.

**Fig. 2.** Lápida cementerio monumental de Milán (Lombardía), 1945.

pensemos, por ejemplo, en la pacificación violenta de Libia, la conquista de Etiopía y la intervención en la Guerra Civil española. Después de estas guerras, varias lápidas en memoria de los caídos de la Primera Guerra Mundial se integrarán con los nuevos fallecidos del fascismo, en una clara continuidad ideológica.

Una vez que se haya alcanzado el máximo consenso, el régimen de Mussolini enfrentará un repentino colapso social, económico y militar. Una parábola descendente que también se puede ver a través del destino de muchos monumentos a los caídos. La necesidad de material de guerra, de hecho, forzará al fascismo para derretir los artefactos de bronce presentes en muchas obras. Esta búsqueda de metal que causará estragos en una parte de la arquitectura funeraria dedicada a la Gran Guerra sigue siendo hoy un testimonio impreso en las fotos de la época o en los recuerdos de los mayores. La circunstancia es emblemática del declive de un régimen que había invertido tanto en términos de imagen en los monumentos a los caídos, y que luego se vio obligado a destruirlos para lanzarse a un segundo conflicto mundial con recursos económico-militares muy efímeros (Fig. 2).

Al final de esa guerra se renovó la necesidad de honrar a los caídos. Los nombres de los muertos de 1940-45 se agregaron a menudo a los de 1915-1918. La memoria de piedra empezó a contener imaginarios y experiencias de guerra alejadas unas de otras en

el tiempo y en las ideologías, pensemos, por ejemplo, en el sacrificio de los combatientes de la Resistencia. En el período de posguerra se construyeron solo monumentos en honor a los «caídos de todas las guerras». Los nuevos artefactos a menudo huyen de imaginarios victoriosos para abarcar un horizonte más abstracto y moderado. La Gran Guerra se aleja de la cultura lapidaria nacional, se pierden muchas referencias a las imágenes de la victoria y, a menudo, se pasa de la alegoría al simbolismo. Algunas controvertidas realizaciones locales, llevadas a cabo junto con el centenario, revierten la tendencia. Son artefactos a medio camino entre la nostalgia por el militarismo y la incapacidad de reexaminar los principales cánones funerarios típicos del fascismo.

## 2. LOS TEMAS PRINCIPALES DE LAS ESCRITURAS

El 4 de noviembre de 2017, un grupo anarquista desfiguró un monumento a los caídos de Módena. La obra, diseñada por Ermenegildo Luppi e inaugurada en 1929, presenta un sistema de columnas en el centro, rodeado por un grupo escultórico de bronce. Dentro de las coronas de laurel talladas en mármol diseñaron la «A», símbolo del movimiento anarquista. En los cuatro lados de la base hay otras tantas inscripciones, que han sido cubiertas con grafitos de pintura roja que exaltan la paz y el antimilitarismo. Las inscripciones originales rezaban así:

AI SUOI FIGLI CADUTI/ MODENA/ IN PERENNITÀ DI RICORDO/ CONSACRA

COMPIRONO IL SOGNO/ DI PRECURSORI E DI MARTIRI/ DIEDERO LA PORPORA/ ALLE NUOVE AURORE D'ITALIA

OGNI NOME/ UN GRIDO DI FEDE E DI AMORE/ UNA STROFA DELLA GRANDE EPOPEA/ DELLA PATRIA

GITTARONO LE ANIME/ DI LÀ DA OGNI OSTACOLO/ DI LÀ DAL PRODIGIO/ INCONTRO ALLA MORTE

Los grafitos anarquistas decían:

NESSUNA PACE / CON CHI VIVE / DI GUERRA

LA SICUREZZA DEI / PADRONI È / GUERRA AI POVERI

4 NOVEMBRE: / ASSASSINI IN / FESTA

NO STATO / NO NATO

Este gesto de protesta parece interesante desde un punto de vista histórico-social. En primer lugar, el 4 de noviembre fue elegido como el día en que se recuerda la victoria de la Primera Guerra Mundial y se celebran las fuerzas armadas. En segundo lugar, la superposición de los dos escritos expuestos —el primero grabado en mármol, el segundo hecho con pintura roja— representa la estratificación de los diferentes recuerdos relacionados al conflicto y sus interpretaciones políticas a lo largo del tiempo. Finalmente, es importante pensar en la función del monumento en el contexto del espacio urbano, una guerra de palabras que atestigua el intento de tomar posesión del lugar como un instrumento de propaganda o protesta.

Los escritos lapidarios relacionados con la Primera Guerra Mundial se pueden estudiar dentro de la metodología desarrollada para el estudio de las llamadas «escrituras expuestas», por supuesto teniendo en cuenta sus especificidades.[14] Estos textos son, de hecho, una conmemoración de los muertos, pero en función de la educación de los vivos. Las palabras grabadas en la piedra constituyen el verbo de la liturgia funeraria concebida para las comunidades, el mensaje final que quiere conmemorar e instruir al mismo tiempo. No podemos pensar en los escritos expuestos como simples apéndices de texto, marcos léxicos de un monumento o una lápida sepulcral.[15] Analizar el vocabulario, deconstruir las oraciones, contar la frecuencia de las palabras contribuye a comprender qué acentos ideológicos caracterizan los diferentes artefactos y, sobre todo, ayudan a describir una parábola evolutiva del tema.[16] En este sentido, se puede observar una maduración retórica en la epigrafía de la Primera Guerra Mundial, que se mueve desde la segunda mitad de la década de 1920 hacia un horizonte de celebración desde un campo semántico más bien centrado en el concepto de dolor y compensación. Desde la sobriedad hasta la exaltación, las palabras escritas para los caídos cuentan la guerra desde múltiples aspectos.

Desafortunadamente, no es posible hacer un dibujo uniforme, especialmente en frente de una conmemoración monumental heterogénea: algunos elementos se repiten en ciertos arcos cronológicos, otros son excepciones de las principales líneas temáticas del momento.[17] La mayoría de las inscripciones tienen una estructura simple:

[14] Pensemos sobre todo en: PETRUCCI, Armando: *Le scritture ultime. Ideologia della morte e strategie dello scrivere nella tradizione occidentale*, Turín: Einaudi, 1995.

[15] D'ACHILLE, Paolo: *Una lingua lontana? Rileggere le lapidi*, en Nicola Labanca: *Pietre di guerra…*, pp. 31-51.

[16] DESIDERI, Paola: «Parole sulla pietra», en Silvia Cuppini, Giacomo de Marzi, Paola Desideri: *La memoria storica tra parola e immagini. I monumenti celebrativi nella provincia di Pesaro e Urbino dal Risorgimento alla Liberazione*, Urbino: QuattroVenti, 1995; BARTOLINI, Francesco: *Gloria e rimpianto. L'evoluzione delle epigrafi*, en Vittorio Vidotto, Bruno Tobia, Catherine Brice (coord.): *La memoria perduta. I monumenti ai caduti della Grande guerra a Roma e nel Lazio*, Roma: Nuova Argos, 1998, pp. 53-63; COVRE, Marta: *Lapidi in ricordo dei caduti della Grande guerra al Cimitero Monumentale di Milano: aspetti linguistici e grafici*, en Barbara Braco (coord.): *Milano nella Grande guerra…*, pp. 183-248.

[17] Hasta la fecha no existe un censo completo de inscripciones dedicadas a la Primera Guerra Mundial.

la comunidad dona el monumento a sus hijos a cambio de su sacrificio. La palabra muerte casi siempre está ausente, sublimada por un discurso patriótico que tiende a ocultarla y transformarla en un ideal. Los temas más frecuentes son el heroísmo, el sacrificio, la memoria y la gloria.

Si queremos analizar el lenguaje epigráfico de los monumentos a los caídos, podemos tomar el sufrimiento como punto de partida. Al principio, es de hecho el profundo sentimiento de dolor lo que sugiere palabras humildes y conmovedoras. Esculpir para no olvidar, nombrar uno por uno a los muertos. En el mundo de los vivos los ciudadanos están llamados a recordarlos y los soldados están condenados a no descansar. Ellos son la fundación del nuevo orden, a cualquier nivel, desde la gran ciudad hasta el pueblo más pequeño.

¿Qué muerte cuentan los epígrafes? Muerte inmadura, precoz, antinatural. Y sobre todo muerte cristiana: en las inscripciones a menudo hay referencias al catolicismo, también porque muchas lápidas en memoria de los caídos se encuentran dentro de las iglesias. Referencias constantes a hijos generosos «CHE PER L'ITALIA GLORIA PROFUSERO»,[18] pero siempre «NELLA LUCE DI DIO»[19]. Hombres cuya protección está ahora confiada a la Virgen María.[20] Una vía crucis hacia el «CALVARIO DELLA PATRIA»[21] donde cada parada representa un acto de purificación. El ascenso a las montañas, el teatro de batallas a gran altura debe servir para contemplar «DA QUESTE LIBERE ALTEZZE»[22] el misterio de la muerte. Una muerte que rompe las esperanzas jóvenes antes de la vida, las quema en el holocausto de la patria, mezclando las cenizas con heroísmo y retórica. Los caídos asumen consistencia celestial, se convierten en mártires de la religión civil nacida en las trincheras. Su sangre es el

Existen algunos censos parciales o totales a escala provincial o regional. En este sentido, se recomienda leer las indicaciones bibliográficas proporcionadas en las siguientes notas. Para una descripción general, algunas herramientas informáticas se pueden encontrar en <www.14-18.it>, <www.centenario1914-1918.it> y <www.pietredellamemoria.it> (04/02/2026). Dado el estrecho espacio disponible en relación con la enormidad del tema, intentamos seleccionar inscripciones que representan una amplia variedad de temas y estilos, y al mismo tiempo que pertenecen a distintas regiones italianas.

[18] Iglesia de San Cristoforo (Monte San Pietro, Bolonia, Emilia-Romagna), Lápida, 1919. Para la Emilia-Romagna: SICURI, Fiorenzo (coord.): *Frammenti del passato. Il culto dei caduti. Monumenti parmensi ai caduti della Grande Guerra nelle cartoline d'epoca*, Fidenza: Mattioli 1885, 2015; SICURI, Fiorenzo (coord.): *Il comune di Vigatto e la Grande Guerra. I monumenti ai caduti*, Fidenza: Mattioli 1885, 2016.

[19] Ibídem.

[20] Santa Cesarea Terme (Lecce, Apulia), Monumento, 1922. Para Apulia: PIRRO, Federico: BOCCADORO, Licio: *I caduti della grande guerra. Dalle fosse comuni ai monumenti. Come le città della provincia di Bari ricordano i Caduti*, Bari: Adda, 2015.

[21] Valli del Pasubio (Vicenza, Véneto), Lápida, 1922. Para el Véneto: TREVISAN, Giorgio: *Memorie della Grande Guerra. I monumenti ai caduti a Verona e provincia*, Sommacampagna: Cierre Edizioni, 2005; CARRARO, Martina; SAVORRA, Massimiliano (coord.): *Pietre ignee cadute dal cielo. I monumenti della Grande Guerra*, Venecia: Ateneo Veneto, 2015.

[22] Ibídem.

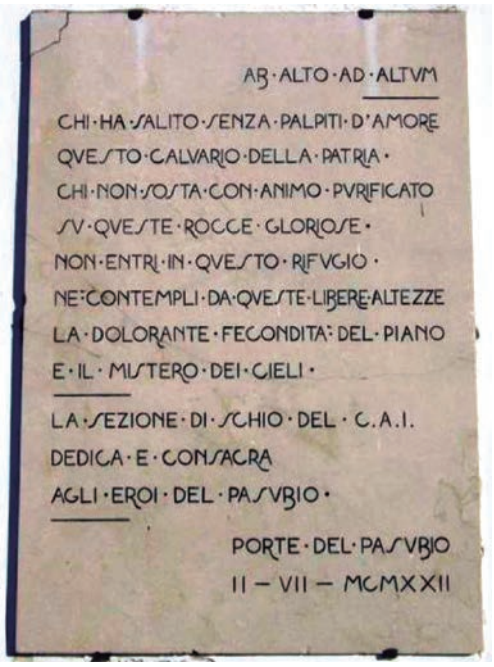



**Fig. 3.** Lápida en Valli del Pasubio (Vicenza, Véneto), 1922.

cemento de la nueva Italia, para su gesto los vivos están llamados a rendir honor y gloria. El martirio del deber que consagra la juventud y la vida a las reivindicaciones territoriales, un ejemplo que obliga al lector del epígrafe a la reflexión, la gratitud y la reverencia (Fig. 3).

La referencia al legado dejado a las generaciones futuras se encuentra en muchas inscripciones. Los jóvenes deben gratitud a esos soldados para que su sacrificio no sea en vano. Una guerra «ASPRA E FATICOSA»[23] que tomó la vida de muchos jóvenes, «NEL FIORE DEGLI ANNI».[24] «POSSIATE VIVERE COME NOI MORIMMO»,[25] una exhortación con la que los caídos se dirigen directamente a los espectadores, con la esperanza de que puedan ser valientes y seguir su ejemplo. El adoctrinamiento de las generaciones futuras es muy importante. Los nombres de los caídos, que respondieron al «APPELLO DELLA PATRIA»[26] deben ser transmitidos a la posteridad y nunca olvidados. Muchas inscripciones recuerdan la dimensión juvenil de los caídos, la perspectiva de un futuro interrumpido en la cumbre del crecimiento.

[23] Brindisi Montagna (Potenza, Basilicata), Lápida, 1919.
[24] Ibídem.
[25] Avigliano (Potenza, Basilicata), Monumento, 1929.
[26] Francavilla in Sinni (Potenza, Basilicata), Lápida, 1919.

«FALANGE DI EROI UMILI»[27] que del más pequeño pueblo de Italia llegó a sacrificarse «NELL'ULTIMO IMMANE CONFLITTO EUROPEO».[28] Soldados muertos en tierras extranjeras, «IGNORATI AVELLI»[29] que se llevaron a los hombres de su comunidad. Esa misma que ahora los recuerda con monumentos y frases grabadas en la piedra. Su sacrificio es un gesto a favor de la unidad nacional que finalmente se logró: «ULTIMA GUERRA DI LIBERAZIONE»[30] donde lucharon romanamente, «ULTIMA GUERRA DI INDIPENDENZA»[31] que completa el Resurgimento. «IN TERRE LONTANE»[32] ahora están durmiendo, los hijos de Italia, después de haber llegado a la frontera con el imperio austro-húngaro para luchar y demostrar las grandes virtudes de los héroes. Si los caídos son flores cortadas, la comunidad de pertenencia representa la tierra donde germinaron. Esa misma tierra ahora coloca una lápida para recordarlos y graba palabras de reconocimiento para reintegrarlos en el territorio que presenció su partida. Las pequeñas patrias los han visto nacer y morir, y finalmente renacer en los labios de una nación más grande.

Mientras que las palabras grabadas en el mármol describen la muerte de la patria, la patria misma se redefine a través del tiempo. Acentos calibrados de manera diferente y connotaciones nacionales heterogéneas contribuyen a crear la identidad de un país en construcción. El ardor en la batalla es una llama imperecedera, que elimina el sufrimiento de la muerte[33] y consagra el sacrificio de los soldados como el comienzo del «NUOVO IMPERO DI ROMA NEL MONDO».[34] Los caídos devolvieron a su tierra natal sus fronteras legítimas y escribieron sus hazañas «NEL MARMO ALLA STORIA».[35] «NE L'AURA DEL RISORTO IMPERO»[36] los muertos de 1914-1918

[27] Castelsaraceno (Potenza, Basilicata), Lápida, 1927.

[28] Ibídem.

[29] Cornaleto in Formigara (Cremona, Lombardía), Monumento, 1920. Para la Lombardía: RONCHETTI, Lucia (coord.): *I monumenti ai caduti della Grande Guerra. Il censimento per la provincia di Lecco*, Varese: Macchione Editore, 2014; BRACCO (ed.): *Milano nella Grande guerra…*

[30] Monterubbiano (Fermo, Marcas), Lápida, 1918.

[31] Pila (Perugia, Umbría), Lápida, 1919.

[32] Montegiorgio (Fermo, Marcas), 1920.

[33] Nápoles (Campania), Lápida, 1936. Para la Campania: NAPPI, Maria Rosaria (coord.): *La Campania e la grande guerra. I monumenti ai caduti della Provincia di Salerno*, Roma: Gangemi, Ministero per i beni e le attività culturali, Direzione regionale per i beni culturali e paesaggistici della Campania, 2009; AVINO, Luigi; CICENIA, Salvatore (coord.): *La memoria degli assenti. Monumenti ai caduti del Salernitano nella Grande Guerra*, Baronissi: Dea Edizioni, 2010; NAPPI, Maria Rosaria (coord.): *La Campania e la grande guerra. I monumenti ai caduti di Napoli e provincia*, Roma: Gangemi, 2011.

[34] Trastévere (Roma, Lacio), Lápida, 1928. Para el Lacio: VIDOTTO, Vittorio; TOBIA, Bruno; BRICE, Catherine (coord.): *La memoria perduta…* ; DE ANGELIS, Daniela (coord.): *I monumenti ai Caduti della Grande Guerra nei Castelli Romani. La luce e l'ombra*, Roma: Gangemi, 2006.

[35] Ibídem.

[36] Gorra-Olle (Finale Ligure, Savona, Liguria), Lápida, 1937. Para la Liguria: ROSSINI, Giorgio (coord.): *Da Baroni a Piacentini. Immagine e memoria della Grande Guerra a Genova e in Liguria,* Milán: Skyra, 2009; CAFFARENA, Fabio: *«Ne la vostra terra vivrete». Itinerario storico tra i monumenti ai caduti finalesi della Prima*

**Fig. 4.** Lápida en Riomaggiore (La Spezia, Liguria), 1938.

bendicen al nuevo régimen fascista. La identidad italiana se define por contraste, recordando a las víctimas de una guerra «IMPOSTA ALLA LATINA CIVILTÀ DALLA FREDDA BARBARIE»[37] (Fig. 4).

El enemigo con sus cualidades negativas dibuja por antítesis a un soldado italiano valiente y glorioso «CHE FIERO LIBERÒ L'ITALIA E LA CIVILTÀ DAL SECOLAR OPPRESSORE».[38] Por eso en las palabras de las lápidas y monumentos, a menudo es posible analizar la imagen del enemigo, siempre descrito como bárbaro e inmoderado, combatido «DOPO SANGUINOSI SCONTRI»[39] por parte de soldados italianos, cuyos cuerpos fueron gratamente recompuestos. En este sentido las palabras que acompañan a los monumentos insisten en el concepto de definir y proteger las fronteras nacionales. La frontera entre lo humano y lo inhumano se convierte en el límite territorial a defender.

El concepto de «GRATITUDINE» y de «PERENNE MEMORIA» hacia aquellos que han «OFFERTO» su vida por su país es muy común.[40] Las inscripciones a

*guerra mondiale*, Pavia: Pagepress, 2014; MAMONE, Graziano; OLCESE SPINGARDI, Caterina; MASI, Chiara: *Memorie di pietra. Testimonianze della Grande Guerra in Liguria*, Génova: Assemblea legislativa della Liguria, 2018.

[37] Molinello (Vezzano Ligure, Liguria), Lápida, 1923.

[38] Ibídem.

[39] San Leonardo (Friuli-Venecia Giulia), Lápida, 1918. Para el Friuli-Venecia Giulia: NICOLOSO, Paolo (coord.): *Le pietre della memoria. Monumenti sul confine orientale*, Údine: Gasperi, 2015.

[40] Capegatti (Pescara, Abruzos), Lápida, 1920.

veces se refieren a las ciudades de Trento y Trieste, conquistadas por la guerra y por el sacrificio de los «PRODI CADUTI»[41] a los que los italianos deben estar agradecidos. Jóvenes muertos para una «PIÙ GRANDE ITALIA»,[42] tanto en el sentido de una mayor extensión geográfica, como en el sentido de un valor nacional más alto. Derechos reclamados «PER TERRA E PER MARE» y sellados con sangre.[43]

Otra gran imagen transmitida por la epigrafía de la Gran Guerra es la relacionada con la naturaleza cíclica entre la muerte y la vida. En estos términos, la transición se lee en una clave animista, una transformación del cuerpo al espíritu. La sangre se convierte en «LINFA FECONDA»[44] y las lágrimas derramadas en las tumbas de los soldados se convierten en «GERMOGLIO DELLA SPERANZA SULL'ALBERO DELLA VITA».[45] La ciclicidad como renacimiento, la muerte como preludio al infinito. El sacrificio de los soldados es, por lo tanto, un viático hacia la eternidad. Los que mueren por su país, viven para siempre: desde esta perspectiva, los soldados se pasan a un estado sublime e inmortal.

La educación y el ejemplo de los nuevos italianos en nombre de la muerte en el campo de batalla también se realizan en las escuelas, donde se puede encontrar placas conmemorativas de la Primera Guerra Mundial. Las inscripciones hablan de «NOBILE ESEMPIO»[46] que inspira a los estudiantes más jóvenes. Las nuevas generaciones se convierten en custodios de los nombres y del espíritu de los muertos. Estos últimos deben despertar la admiración de la posteridad y constituir un ejemplo sagrado.[47] Una escuela que por lo tanto es «EDUCATRICE ALLE VIRTÙ»,[48] donde no solo se enseña a leer y escribir, sino también el amor sagrado hacia la patria (Fig. 5).

[41] Capegatti (Pescara, Abruzos), Lápida, 1920.

[42] San Filippo Inferiore (Mesina), Lápida, 1920. Para Sicilia: GIACOBBE, Luigi (coord.): *Memorie della Grande guerra. Monumenti ai caduti nella provincia di Messina*, Mesina: Di Nicolò Edizioni, 2016.

[43] Cerreto Guidi (Florencia, Toscana), Lápida, 1923. Para la Toscana: *La grande guerra. La memoria, 1915-1918. Testimonianze storico-artistiche a ricordo dei caduti della Città e della Provincia di Siena*, Florencia: Plan, Soprintendenza PSAE per le province di Siena e Grosseto, Comune di Siena, Provincia di Siena: 2005; MANGIAVACCHI, Maria, VIGNI, Laura (coord.): *Lontano dal fronte. Monumenti e ricordi della Grande Guerra nel senese*, Siena: Nuova Immagine, 2007; FUCHS, Charles Dominique y GOTTSCHALK, Renata (coord.): *In victoria vita. Monumenti ai caduti della grande guerra nell'Aretino,* Florencia: Edifir, 2010; BRUNORI, Lia (coord.): *Monumenti ai caduti. Firenze e provincia. La memoria della Grande Guerra in Toscana*, Florencia: Polistampa, Ministero per i beni e le attività culturali, Direzione regionale per i beni culturali e paesaggistici della Toscana, 2012; BRUNORI, Lia: *Monumenti ai caduti. Pistoia e provincia. La memoria della Grande Guerra in Toscana*, Florencia: Polistampa, Ministero per i beni e le attività culturali, Direzione regionale per i beni culturali e paesaggistici della Toscana, 2014; BANTI, Alberto Mario; RENZONI, Stefano; TOSI, Alessandro (coord.): *L'emozione di marmo. I monumenti ai caduti della Grande Guerra a Pisa e nel suo territorio. Catalogo della mostra (Pisa, 16 luglio-4 novembre 2015)*, Pisa: Pisa University Press, 2015.

[44] Beverino (La Spezia, Liguria), Lápida, 1922.

[45] Dego (Savona, Liguria), Lápida, 1920.

[46] Istituto Tecnico Carlo Matteucci (Forlì, Emilia-Romagna), Lápida, 1921.

[47] Capodimonte (Viterbo, Lacio), Lápida, 1920.

[48] Istituto Sacro Cuore (Roma, Lacio), Lápida, 1922.

**Fig. 5.** Lápida en Ex Liceo Plana, Alessandria (Piamonte), 1925.

En el horizonte epigráfico también hay algunas excepciones del lenguaje canónico y normalizado, interesantes variaciones en el tema que muestran la supervivencia de la iniciativa privada sobre tendencias homogeneizadoras. Uno de estos temas es la paz. La retórica deja espacio a dedicaciones más modestas, un «DOVEROSO E MESTO RICORDO» para aquellos que dieron su vida «PER LA REDENZIONE DELLA CARA PATRIA».[49] Los muertos no siempre se describen como héroes de la nación, sino a veces simplemente como «VITTIME INNOCENTI»[50] de la guerra. Inscripciones que recuerdan el gesto humilde de muchos agricultores «UBBIDIENTI»,[51] obligados a abandonar los campos cultivados para ir a las trincheras. Su muerte contrasta con el valor de la fraternidad, el trabajo y la paz. Esto se registra sobre todo en los monumentos dedicados «a los caídos de todas las guerras», en un *continuum* heroico y trágico, con la esperanza de que el futuro sea radiante y pacífico. Un futuro donde el concepto de patria es posible solo con respecto a la «PATRIA DEGLI ALTRI».[52] En la tumba de los muertos de la guerra, finalmente «MUTATA IN ALTARE»,[53] llegan las flores del pueblo, con la esperanza de paz y hermandad.

[49] Lagnasco (Cuneo, Piamonte), Lápida, 1921.
[50] Calavino (Madruzzo, Trento, Trentino-Alto Adige), Monumento, 1921.
[51] Chiesa di San Cristoforo (Perugia, Ubria), Lápida, 1919.
[52] Molochio (Reggio Calabria, Calabria), Monumento, 1955.
[53] Guardiaregia (Campobasso, Molise), Monumento, 1968.

**Fig. 6.** Altar militar en Redipuglia (Fogliano Redipuglia, Friuli-Venecia Giulia), 1938.

## 3. CONCLUSIONES

En su libro *Come cavalli che dormono in piedi*, Paolo Rumiz dedica sendas páginas a Redipuglia, el mayor memorial militar italiano cuyo nombre fue inventado por asonancia con el topónimo esloveno Sredipolje.[54] Aquí yacen más de 100 000 soldados caídos, de los cuales 70 000 desconocidos, enterrados en una larga y majestuosa escalera de mármol blanco. No es un cementerio según Rumiz, sino un «despliegue de los muertos» condenados a permanecer alerta y armados. Ejército de sombras que responde «PRESENTE», una palabra obsesiva que aparece en todos los pasos de la escalera (Fig. 6). En la entrada al santuario, dos placas atraen la atención del/la visitante, lo advierten y lo guían en su visita. La semántica de la muerte se combina para crear un cuerpo político, la nación, a partir de un cuerpo biológico que ya no existe, o sea el de los 650 000 caídos italianos:

NON CURIOSITA' DI VEDERE / MA PROPOSITO DI ISPIRARVI / VI CONDUCA

AGLI INVITTI / CHE DIEDERO PER LA PATRIA /TUTTO IL SANGUE / SOLO È DEGNO DI ACCOSTARSI / CHI HA NEL CUORE LA PATRIA

[54] RUMIZ, Paolo: *Come cavalli che dormono in piedi*, Milán: Feltrinelli, 2014.

**Fig. 7.** Placa en Parco della Rimembranza, Solbiate Arno (Varese, Lombardía), 1925.

Redipuglia es la manifestación más grande de un fenómeno monumental increíble. No tenemos datos cuantitativos precisos, pero estamos en el orden de 25.000 artefactos. La escritura epigráfica de la Primera Guerra Mundial es encomiástica y conmemorativa. En este sentido las más recurrentes son las lápidas que reproducen el «BOLLETTINO DELLA VITTORIA» con el que el general Armando Díaz del Comando Supremo del Ejército anunció la victoria final. Los materiales de construcción de monumentos y lápidas son muy variables, desde los menos nobles (piedra, hierro), hasta los más refinados (mármol, bronce). Varios artistas y muchos trabajadores participaron en su realización y su construcción fue posible gracias a las numerosas inversiones públicas y donaciones privadas.

El espacio disponible en este texto no nos permite investigar otros tipos de monumentos, como los «Parchi e Viali della Rimembranza», espacios verdes dedicados a la memoria de los soldados caídos donde el monumento consistía en una planta y que fue una iniciativa realizada por el Subsecretario de Educación Dario Lupi en el 1922.[55] La idea básica es unir la existencia con la muerte, hacer del sacrificio de la Gran Guerra el terreno fértil donde crece la nueva Italia. Un renacimiento cíclico de primavera que convierte los arbustos en monumentos verdes y donde cada planta debía ir acompañada de una placa de metal con el nombre del caído, el lugar y la fecha de la muerte (Fig. 7).

[55] LUPI, Dario: *Parchi e Viali della Rimembranza*, Florencia: Bemporad, 1923; FAVA, Andrea: «La guerra a scuola: propaganda, memoria, rito (1915-1923)», *Materiali di lavoro*, nº 3-4, 1986, pp. 11-22; PELLEGRINI, Aurelio: «I 'Sacri Alberi'. Viali e Parchi della Rimembranza come nuova forma del culto della memoria», en Alberto Mario Banti; Stefano Renzoni y Alessandro Tosi (coord.): *L'emozione di marmo…*, pp. 80-85.

A estos artefactos, de mármol o fabricados en materiales naturales, corresponden por lo menos otras tantas inscripciones, que probablemente constituyen uno de los mayores cuerpo de inscripciones de la era contemporánea en Italia. Hoy, a escala local, provincial y regional, tenemos muchos elementos para describir mejor el problema, pero hasta la fecha no hay un censo completo de los monumentos y aún falta un estudio exhaustivo. Es un fenómeno que se concentró en el período comprendido entre el final de la Primera Guerra Mundial y el comienzo de la Segunda, pero que en realidad nunca se acabó. De hecho, durante el centenario 2014-2018, se erigieron nuevos monumentos y se construyeron nuevas lápidas para los caídos. Por otro lado, el número definitivo de muertos en la guerra no está claro todavía hoy, y numerosas investigaciones a escala local han proporcionado datos diferentes en comparación con las estadísticas oficiales publicadas especialmente en los años treinta.

No es posible dibujar una imagen uniforme del tema, sino que solo es posible resaltar algunos motivos recurrentes desde el punto de vista del contenido. Las inscripciones combinan tributo a los caídos con la disculpa, dolor con triunfo, simplicidad con pedantería. Existe una amplia variedad de estilos de escritura, desde los más sencillos y lacónicos hasta los más elaborados y retóricos. El idioma utilizado es casi siempre italiano, solo en algunos casos es el latín, el idioma de los antiguos romanos que se eligió porque representaba un mayor grado de solemnidad, un puente a la tradición, un lenguaje de grandeza y triunfo.

El espacio urbano de las ciudades italianas todavía está plagado de monumentos y lápidas en honor a los caídos de la Primera Guerra Mundial. Un mayor conocimiento de las inscripciones que acompañan estos artefactos permitiría un mejor conocimiento del pasado y una mayor conciencia del cuidado y la valoración de un patrimonio enorme, cuyo potencial podría ser aplicado, por ejemplo, al sector turístico.[56]

[56] Por ejemplo: «A futura memoria. Monumenti, sacrari e itinerari della I guerra mondiale tra retorica, arte e ricordo», *Italia Nostra*, n° 501, diciembre 2018, pp. 1-19.

7

# El nomenclátor urbano: lugar de memoria y cultura política

Jordi Henales Salamanca

## 1. INTRODUCCIÓN

La mayoría de los trabajos elaborados sobre el callejero no contienen un estudio o análisis sobre la influencia que ejercen las diferentes ideologías que en cada período histórico se despliegan sobre el nomenclátor de la ciudad, perdiendo de este modo un factor decisivo para conocer el porqué del cambio en la rotulación de las calles. Es cierto que no todas las calles presentan una ideología precisa detrás de su nombramiento, pero cada elección se inscribe y se inserta en su propio marco histórico.

Un paso más allá sería vincular el estudio y análisis del nomenclátor urbano con el concepto de cultura política. Este término fue originalmente elaborado por Gabriel A. Almond y Sydney Verba, concepto que con el tiempo ha ido evolucionando y que aquí lo utilizaremos en el sentido de análisis de procesos sociales, modos de conducta y su relación con las decisiones políticas de la elite gobernante, estableciendo el nexo de unión entre esta y la ciudadanía, fiel reflejo de las decisiones políticas y su participación en la actividad política. Pero, para comprender mejor en qué consiste la cultura política, he aquí una definición elaborada por Miguel Ángel Cabrera Acosta:

> Las culturas políticas son el producto de las experiencias pasadas de la sociedad y de la sedimentación histórica de valores, creencias y actitudes políticas que se transmiten de generación a generación a través de la socialización política de las personas. Estas adquieren e interiorizan la cultura política en el transcurso de su incorporación a la sociedad, mediante un proceso de aprendizaje y de transmisión que llevan a cabo los diversos agentes o medios de socialización, entre los que destacan la familia, la escuela, el servicio militar, los medios de comunicación y los propios partidos políticos.[1]

[1] CABRERA ACOSTA, Miguel Ángel: «La investigación histórica y el concepto de cultura política, en Culturas políticas: teoría e historia», en Manuel Pérez Ledesma y María Sierra Alonso (eds.): *Culturas políticas: teoría e historia*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2010, p. 22.

Evidentemente, uno de esos medios de socialización y difusión de transmisión es el callejero, el cual se convierte en un elemento esencial de difusión de ideas y de propaganda política y, a través de él, debido a su visibilidad dentro de la sociedad, el ciudadano se ve inmerso de lleno en la transmisión de ideas políticas, pues tiene esa virtud que le hace fácilmente utilizable y manejable para esta labor política. La definición de Cabrera Acosta también menciona los medios de comunicación, otro elemento esencial para conocer la difusión de la cultura política y su impacto. Otra definición que sigue por estos cauces es la que da Rafael Cruz:

> La cultura política ordena la historia y la realidad, ofreciendo unidades relativamente coherentes que incluyen el pasado, el presente y el futuro. De esa manera, integra memorias sobre el tiempo vivido, y con respecto al futuro, implica marcos comunes de referencia para la realización de acciones colectivas.[2]

La creación de una memoria que pretende ser colectiva debe de llegar al ciudadano y hacerle partícipe del nuevo proyecto político. Pero la creación de una memoria implica el olvido de la memoria de la etapa anterior: un olvido que es premeditado y que, con cierta alevosía, intenta llevar a cabo la destrucción de la memoria colectiva previa, superponiéndose a una memoria individual, pues en la Segunda República y durante el franquismo, será esa creación de memoria colectiva un factor esencial, haciendo que dicha cultura política se viera reflejada en el nomenclátor, levantando pasiones y creando enfrentamientos entre los distintos grupos políticos. Además, añade un concepto bastante interesante y es el de Historia. La utilización de la Historia en el callejero con fines ideológicos se convierte en una práctica habitual, más visible en la etapa franquista debido a su larga duración y a la pervivencia de ejemplos en la actualidad. Un uso que no está libre de abusos, de interpretaciones erróneas de la historia, pero con una intencionalidad evidente. En este aspecto destacan las palabras de Juan Ramón Aranzadi Martínez:

> La historia no es en modo alguno memoria, pero contribuye a constituir, mediante la conversión en canónicos de algunos de sus relatos y episodios, mediante su conversión en mitos políticos y su periódica conmemoración ritual y evocación monumental, el patrimonio simbólico de los estados nacionales, patrimonio del que forma parte lo que actualmente suele denominarse memoria histórica, aunque quizá fuera más exacto denominarlo historia mnemotécnica, pues constituye una técnica política de manipulación de la historia convertida en mito con objeto de suscitar y dirigir la evocación mnemónica y la imaginación de los ciudadanos, estimulándoles a la construcción simbólica de esas comunidades imaginadas que son las naciones.[3]

[2] CRUZ MARTÍNEZ, Rafael: «La cultura regresa al primer plano», en Rafael Martínez y Manuel Pérez Ledesma (eds.): *Cultura y movilización en la España contemporánea*, Madrid: Alianza, 1997, pp. 13-34.

[3] ARANZADI MARTÍNEZ, Juan Ramón: «Historia y nacionalismos en España hoy», en Ignacio Olmos

Pero ¿por qué es necesario estudiar este concepto? Pues para establecer la relación que existe en la rotulación de las nuevas calles, con su consiguiente carga política, y la aceptación cultural o no de ese nuevo nomenclátor. Como bien señala de Diego Romero:

> En la medida en que la cultura política remite al aspecto significativo de la vida, resulta forzoso examinar los procesos sociales que contribuyen a la formación de significados y dinámicas de negociación y conflicto a través de las cuales los sujetos asignan sentidos comunes o diversos a los ingredientes de la actividad política.[4]

Analizar esa dinámica puede ayudar a conocer la ideología que se esconde detrás de cada nueva rotulación, desentrañar la carga ideológica de cada decisión y el impacto que puede provocar la eliminación de una calle y la sustitución de su anterior nombre por otro nuevo. Porque una cosa es evidente, que cada régimen político está inmerso en su propia cultura política y que intenta reflejarla, ya sea en el nomenclátor, o en la creación de monumentos, estatuas, símbolos como la bandera, himnos, etc.

Por lo tanto, podemos comprender el fracaso de la cultura política republicana, que intentó amalgamar distintas confluencias políticas y de todas ellas crear una propia cultura política, partiendo de una base complicada, pues el único referente que tenía como forma de gobierno similar del que intentar imitar o copiar aspectos similares, era la Primera República. La Segunda República supone un régimen atractivo de analizar, pues en un corto espacio de tiempo, pasa por unas situaciones políticas, sociales e ideológicas que dejan una huella en el nomenclátor y en su élite política, en su intento de reflejar su propia cultura política, permite un análisis comparativo excepcional de ese gran abanico político que conforma el régimen republicano.

Una etapa nada fácil por las circunstancias en las que llega la República, una etapa que destaca por la heterogeneidad política en el gobierno y en los ayuntamientos, lo que supone una dificultad a la hora de legislar y tomar decisiones, una diversidad política que trae consigo conflictos a la hora de rotular calles, pues cada grupo político trae su propia cultura política y el intento de creación de una global marcará el éxito o el fracaso. En este caso, la República sucumbe debido a la derrota en la Guerra Civil, pero también se vio frustrado su intento de creación de una identidad política con la que poder difundir y expandir en el imaginario colectivo de la sociedad. Los vaivenes políticos que sufrió el régimen republicano es una de las causas que explican dicho fracaso, pero también el fracaso de las élites políticas a la hora de crear símbolos, mitos,

y Nikky Keilholz-Rühe (ed.): *La cultura de la memoria. la memoria histórica en España y en Alemania,* Madrid: Iberoamericana, 2009, p. 160.

[4] DE DIEGO ROMERO, Javier «El concepto de cultura política en ciencia política y sus implicaciones para la historia», *Ayer,* n.º 61, 2006, p. 249.

monumentos, utilización de mártires, etc. En esta línea, cabe señalar la interpretación de Manuel Suárez Cortina:

> La fragmentación republicana que siguió al fracaso de la Primera República es de este modo mucho más que una escisión en partidos políticos apunta a una verdadera exigencia de reparar proyectos sociales, filosofías de referencia, horizontes de futuro tan distintos que conformaron lenguajes y discursos a menudo opuestos y que se establecieron sobre simbologías y modelos de representación a su vez dispares.[5]

Esta pluralidad fue esencial para entender el colapso republicano a la hora de determinar una ideología precisa, concisa y clara, a su vez que el uso de varios registros supone un retroceso a la hora de crear medios de difusión de la cultura política, la cual, es difícil que se extienda y perdure sin la utilización de una simbología evidente. La construcción de un discurso legitimador será fundamental y este será más evidente con el estallido de la Guerra Civil, pudiendo identificar claramente el discurso de cada bando. Y, aunque la República sí que llevó a cabo la creación de símbolos, himnos, mártires, no supo aglutinar a las masas, pues los momentos de fervor político fueron escasos. Este fracaso se debe, como bien argumenta Ricardo García Cárcel, a que:

> La memoria republicana pareció concentrar su atención en la etapa más reciente, la monarquía de Alfonso XIII, de la que se subrayaron sus perfiles más sombríos, vinculados sobre todo a la dictadura de Miguel Primo de Rivera. Pronto en la memoria corta se sublimará el 19 de julio, como hito de capacidad de resistencia al golpe militar, frente al 14 de abril de la memoria oficial.[6]

Los republicanos pretendieron llevar a cabo toda una serie de medidas que, a corto plazo, permitieran mejorar la situación de los ciudadanos, una medida que también tuvo sus detractores entre la derecha más conservadora, determinados sectores de la Iglesia Católica y muchos terratenientes. Ante la población de base más obrera y agraria y también entre sectores de clase media, se percibió a la República como la salvadora de la situación, pero la diversidad política del gobierno pasó factura. En esta línea, destacan las palabras de Ángel Duarte:

> Los rasgos prometeicos y utópicos del ideal republicano permitieron que este desarrollase una compleja relación con otras culturas políticas en competencia, desde el liberalismo al socialismo obrerista, y que, al mismo tiempo, articulase un desarrollo conflictivo en dos lógicas

[5] SUÁREZ CORTINA, Manuel: «El republicanismo como cultura política. La búsqueda de una identidad», en Manuel Pérez Ledesma y María Sierra Alonso (eds.): *Culturas políticas: teoría e historia…*, p. 275.

[6] GARCÍA CÁRCEL, Ricardo: *La herencia del pasado: las memorias históricas de España,* Barcelona: Gutenberg, 2011, pp. 453-454.

> complementarias, la posibilista y reformista, por un lado, y la intransigente y revolucionaria, por el otro.[7]

Estas palabras ayudan a comprender mejor la diversidad política dentro de la Segunda República, la cual, pasó factura y así se puede apreciar a través del análisis del callejero, con la consiguiente rotulación de calles en los distintos períodos que vivió el régimen republicano. Si bien este análisis se acerca bastante a la realidad, sí que se debe señalar que la República intentó llevar a cabo el uso de símbolos y personajes, entre cuyos mártires podemos encontrar a Fermín Galán y Ángel García Hernández. También se trabajó en la creación de un calendario festivo republicano con día señalados como el 11 de febrero, aniversario de la Primera República, el 14 de abril o el 1 de mayo entre otros. Por lo que se refiere a la mención de la Primera República, además de celebrar su aniversario, también se adoptó el himno de Riego, hecho que provocó un arduo debate. El escaso uso de imágenes que sirvieran de hilo conductor entre la élite gobernante y el pueblo desembocó en la dificultad de crear una cultura política común que uniera las tradiciones particulares de republicanos, socialistas, comunistas y anarquistas entre otros, para quienes las diferencias fueron más fuertes que los aspectos compartidos.

El franquismo no formó una homogeneidad con la cual contraponerse a la heterogeneidad del bando republicano, también destacó por ser una amalgama de diferentes ideologías, teniendo todas ellas en común el odio, repulsión o desafecto hacia el régimen republicano. Ese elemento común, además del conservadurismo y la defensa católica a ultranza, fue clave para unirse pese a las diferencias existentes y los roces que surgieron en los años de gobierno, pero la hegemonía de la figura de Franco y el liderazgo que mostró por encima de las «familias» del régimen fue más que suficiente. Ese respeto a Franco y a su figura, tanto de forma física como de forma simbólica, es esencial para comprender el mantenimiento de dicho régimen por casi cuatro décadas. Así pues, se desmarca de la República, residiendo la clave, en palabras de Zira Box Varela, «en establecer que resultasen simbólicamente eficaces para la configuración de una parcial identidad nacional, inequívocamente delimitada, y prevista para asentarse sobre la destrucción y eliminación de la anti-España republicana».[8]

Es cierto que no todas las familias tendrán el mismo nivel de repercusión en el callejero, pues también dependen en cierto grado de la propia historia de la ciudad, su papel en la Guerra Civil y los personajes destacados que pudieron participar, sin olvidar figuras o acontecimientos históricos que el nuevo régimen franquista conside-

[7] DUARTE MONTSERRAT, Ángel: «La esperanza republicana», en Rafael Martínez y Manuel Pérez Ledesma (eds.): *Cultura y movilización en la España contemporánea…* , p. 198.

[8] BOX VARELA, Zira: *España, año cero. La construcción simbólica del franquismo*, Madrid: Alianza, 2010, p. 285.

rase aptos para rotular el callejero. Tampoco se debe olvidar que la ciudad de Alicante se denominaba en la documentación como Alicante de José Antonio Primo de Rivera y, por supuesto, debe de estar presente el traslado del cuerpo del líder falangista desde el cementerio de Alicante hasta el Valle de los Caídos, el cual estuvo imbuido de una especie de ritual digno de ser filmado y fotografiado, pues se produjo a pie llevado por falangistas portando antorchas. En este sentido, señala lo siguiente Box Varela:

> Apropiándose adecuadamente de su figura, José Antonio resultaba un caído atractivo al que explotar. Por un lado, porque constituía un elemento importante al que recurrir dentro del heterogéneo discurso legitimador de los vencedores (…). Por otro, porque aseguraba la conformidad de los falangistas y aplacaba los resquemores que pudieran surgir entre sus filas dentro de un Estado poco dispuesto a llevar hasta la culminación la esperada revolución nacionalsindicalista. Finalmente, porque redundaba en beneficio del propio Franco quien, presentándose como defensor, garante y continuador de la doctrina joseantoniana, obtenía dosis de legitimidad como nuevo jefe nacional del partido unificado y como sucesor natural del fundador muerto.[9]

Además, la elevación del día de su muerte, el 20 de noviembre, como fiesta nacional, sin olvidar el saludo que se debía realizar, «José Antonio, ¡presente!». Una parafernalia que fue bastante eficaz para mantener a los falangistas afines a la figura de Franco y a su política, pues no debemos olvidar cuán cercano estuvo el falangismo español del fascismo italiano y del nazismo alemán durante la contienda bélica, y cómo después del final de la Segunda Guerra Mundial, continuaban presentes en el callejero nombres de falangistas caídos en el frente soviético luchando bajo bandera nazi. El único en caer en desgracia fue el cuñado del dictador, Ramón Serrano Suñer, germanófilo y proclive a intervenir en el conflicto bélico a favor de Alemania.

Es importante tener en cuenta la labor que tuvo la Sección Femenina a cargo de Pilar Primo de Rivera. Dedicada a la educación de la mujer, educaba a las mujeres en su ideario de sumisión, servilismo, destinada al hogar y al cuidado de los niños/as, pues, como afirma María Virtudes Narváez Alba, «la maternidad, la religión y el patriotismo eran los tres puntos que sostenían el ideal del arquetipo femenino del franquismo».[10] Todo ello ayuda a comprender por qué la mujer no aparece en el callejero franquista y por qué cuando aparece se encuadra en unos patrones determinados. La rotulación de mujeres como Isabel la Católica o Agustina de Aragón, entre otras, responde en el caso de la primera a su reflejo de mujer reina gobernante y, además, católica, piadosa y representane de la unidad nacional de España que nacería en el

[9] Ibídem, pp. 160-161.

[10] NARVÁEZ ALBA, María Virtudes: «Maternidad, patriotismo y religión: pilares de un ideal femenino», en Lucía Prieto Borrego (ed.): *Encuadramiento femenino, socialización y cultura en el franquismo*, Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA), 2010, p. 268.

reinado de los Reyes Católicos; y la segunda como guerrera, luchadora y en tanto que símbolo patriótico y nacionalista. Por ello, el callejero está además repleto de nombres de vírgenes que sirven, no solo como reflejo de la importancia de la religión católica para el régimen franquista, sino como modelo para la mujer. Como bien apunta Cristina Cerón Torreblanca:

> La utilización de estas figuras emblemáticas servía para conseguir una readaptación en clave ideológica del patrimonio simbólico español para servir a fines políticos ( … ). De tal forma, que con ellas se evocarían sentimientos de unidad de la patria, ultracatolicismo, y valores típicos del hogar, con lo que se tendría un modelo femenino cristiano que se contraponía al modelo femenino laico, y con el que se reforzaba la condición de servilismo, resignación de las mujeres frente a la autoridad de los hombres, de la religión del Estado y de Dios.[11]

El papel de la Iglesia fue fundamental para imbuir a la Guerra Civil de ese halo de cruzada contra un enemigo que había que eliminar. Ese componente religioso fue fundamental para conseguir adeptos a la causa nacional, personas que no veían con buenos ojos la legislación republicana respecto a la religión, institución que se sintió atacada y menospreciada ante las nuevas leyes en un período en el que fue perdiendo fieles y parroquianos en los días de misa. La Iglesia actuó con cierta incredulidad y sorpresa ante el advenimiento de la República y, si bien es cierto que al principio se mostró cauta y participativa con el nuevo gobierno, los acontecimientos que se iban produciendo año tras año y ante el radicalismo de determinados sectores, sobre todo a partir de la victoria del Frente Popular, propició la radicalización de personajes importantes dentro de la Iglesia y un descontento que canalizaron hacia la causa franquista. El ideal de cruzada y el descrédito que presentaban los republicanos fue crucial para entender el nivel de violencia vivido en la Guerra Civil. La deshumanización de las personas afines a la República por parte de la Iglesia consiguió que triunfara la barbarie y la violencia de una forma inusitada y pocas fueron las voces que se situaron entre medias para calmar dichos ánimos de violencia gratuita. Cabe destacar las palabras de Alfonso Botti: «Lo que el franquismo introdujo fue la institucionalización de este pensamiento. Al amparo del Estado confesional franquista la identidad entre católico y español alcanzó categoría de discurso público, fue discurso oficial, el discurso oficial».[12]

Después de analizar la heterogeneidad existente en el franquismo, el siguiente paso es analizar la cultura política que trae consigo, la nueva ideología que se dejará sentir

[11] CERÓN TORREBLANCA, Cristina: «Modelos de mujer en la España de posguerra: educación, cultura popular y estrategias de resistencia», en Lucía Prieto Borrego (ed.): *Encuadramiento femenino…* , p. 273.

[12] BOTTI, Alfonso: «Religión e identidades nacionales en la España contemporánea. Ideas para una aproximación», en Justo Beramendi González, María Jesús Baz Vicente y Manuel Pérez Ledesma (coords.): *Identidades y memoria imaginada*, Valencia: Universitat de València, 2008, pp. 265-266.

y se plasmará en el nuevo callejero urbano. No es de extrañar que después del apoyo recibido por parte de la Iglesia, una de las primeras medidas será recuperar el callejero católico eliminado durante la República, y con el paso de los años, este se extenderá y el nomenclátor alicantino tendrá una presencia religiosa bastante perceptible, en el que los diferentes santos y vírgenes, además de personajes religiosos, ocuparán calles y plazas privilegiadas de la ciudad. Pero ¿cómo se podría definir la cultura política del franquismo? En este sentido, destaca la interpretación de Alberto Reig Tapia:

> Su rasgo más definitorio venía dado por su férrea beligerancia contra los valores inherentes al liberalismo y a la ideología democrática, caracterizados por la defensa de la tolerancia y la reivindicación del pluralismo, origen y excusa principal de todos los males de la patria según sus ideólogos. En consecuencia, bien puede decirse que bajo el franquismo no hubo cultura política, sino adoctrinamiento político y legitimación ideológica del caudillismo franquista que, a pesar de los años transcurridos, no pudo acabar con los vestigios de la cultura política incipiente propiciada por la República y segada de cuajo tras la Guerra Civil.[13]

Esta explicación da por sentado que el franquismo no dispuso de una cultura política clara, pero si así fuera, hubiera sido muy difícil permanecer en el poder ideológicamente hablando. Es cierto que el franquismo no se entiende sin su líder y todo el culto realizado a su figura, pero por encima de todo, debía de haber una ideología capaz de llegar a los ciudadanos/as, y en este sentido, el callejero juega un papel esencial, pues es la viva imagen y fiel reflejo de la ideología imperante. Franco ya dispuso en la ciudad de sus espacios con su nombre, pero durante cuatro décadas esta debe de contar con otra serie de nomenclátor más allá de la figura de Franco. Por eso, entran en escena otros conceptos que darán peso y consistencia ideológica a la cultura política franquista, como el de raza, imperio, nacionalismo, mitos e historia, que tendrá su representación en el callejero con la selección de determinados nombres y acontecimientos. A grandes rasgos, el concepto de Hispanidad representa, en palabras de Eduardo González Calleja:

> (…) la idea de Hispanidad y la evocación del pasado imperial son cuestiones de índole cultural no excesivamente tratados durante la guerra (…), pero sí especialmente adaptables a la realidad política e ideológica de la zona franquista, necesitada de mitos históricos en los que ver reflejadas sus actitudes presentes. La Hispanidad se comportará como la idea que aglutine y dé trabazón a conceptos tan dispares como Patria, Nación, Estado, Raza, Imperio o Religión.[14]

[13] REIG TAPIA, Alberto: «Cultura política y vía pacífica a la democracia. El miedo y el olvido en la transición española», en Ignacio Olmos y Nikky Keilholz-Rühe (ed.): *La cultura de la memoria…* , pp. 109-110.

[14] GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo: *La Hispanidad como instrumento de combate. Raza e imperio en la prensa franquista durante la Guerra Civil Española,* Madrid: CSIC, 1988, p. 7.

Con este concepto se pretende unir a los pueblos hispanos, por encima de las razas, utilizando ese nexo histórico común en un momento en el que después del final de la Segunda Guerra Mundial, España no cuenta con demasiados aliados y está fuera del concierto europeo e internacional y fuera de los nuevos organismos políticos internacionales. Este ideal de hispanidad, haciendo hincapié no en la conquista militar, sino en la acción religiosa y sobre todo civilizadora llevada a cabo en Sudamérica, para crear de este modo, una especie de unidad moral con el continente americano, despojándose así de la parafernalia fascista y militarista que España llevó a cabo durante la Segunda Guerra Mundial. Pero otro concepto a tratar es el nacionalismo, empleado en multitud de discursos y que aparece en la prensa franquista, pero que tiene unos rasgos bien definidos, con unas características claras, según Ismael Sanz Campos:

> Hay, en efecto, una cultura nacionalista española a modo de discurso y ciertos códigos compartidos que vienen del ochocientos para sufrir continuas permutaciones. Se trata de un nacionalismo difuso y, podría decirse que sedimentado —como nacionalismo banal e institucional—, pero no por ello menos efectivo o profundo. Códigos, símbolos, representaciones y mitos que pueden ir de la Guerra de Independencia a los primeros pobladores, pasando por Roma y los visigodos, los Reyes Católicos o el Quijote, el Imperio o la Hispanidad.[15]

Por lo tanto, relación y conexión entre los diferentes conceptos de la cultura ideológica franquista que tendrán su mejor reflejo en la educación y los libros educativos. En esta definición ya se usan acontecimientos históricos que el franquismo utilizó para establecer puntos de unión con el pasado, un pasado interesado y tergiversado que responden a su nueva historia. En este sentido, apunta lo siguiente García Cárcel:

> En plena hambre y privaciones mil de la posguerra utilizó los siglos XVI y XVII como fuente de legitimidad para sus sueños imperiales; despreció el siglo XVIII y a los Borbones con él, y olvidó drásticamente el siglo XIX como perverso. Enterró la tradición liberal y de la conservadora solo rescató al Menéndez Pelayo más integrista. En el segundo franquismo, desde finales de los años cincuenta, se recuperó el reformismo ilustrado para legitimar a los tecnócratas en el gobierno y se enterró el mito de la anti-España de los afrancesados, ahondando en el estudio del constitucionalismo (Luis Sánchez Agesta) o la revolución liberal (Miguel Artola) a la busca de la integración de la España en la normalidad europea.[16]

Así pues, no nos debe extrañar el desafecto hacia el siglo XIX, pues en el caso de la ciudad de Alicante se cuenta con ejemplos de cómo en el franquismo el siglo XIX fue denostado y suprimido del callejero. El ejemplo más destacado es la eliminación del Paseo Mártires de la Libertad por Paseo de la Explanada y el trágico final que

[15] SANZ CAMPOS, Ismael: «Las culturas políticas del nacionalsocialismo español», en Manuel Pérez Ledesma y María Sierra Alonso (eds.): *Culturas políticas: teoría e historia…* , p. 313.

[16] GARCÍA CÁRCEL, Ricardo: *La herencia del pasado…* pp. 109-110.

aconteció a la estatua de los Mártires, decapitada por un obús durante la Guerra Civil y destruida después de la contienda. En cuanto a los Borbones, cuyo nomenclátor fue eliminado por la República, no es recuperado en el franquismo y son escasos los ejemplos de reyes o reinas en el callejero y los existentes pertenecen a la etapa medieval o moderna, como las calles Reyes Católicos, Isabel la Católica o Reina Violante, entre otros.

Pero no solo ese pasado histórico fue utilizado esa memoria a largo plazo, sino que también el pasado corto, o memoria a corto plazo, fue utilizado. Respecto a este tema el argumento más utilizado es el de la Guerra Civil, entendida desde un punto de vista maniqueísta, el del bien y el mal. El bien, encarnado en el ejército sublevado, que aspira a borrar el mal, la República, cuyos ideales de liberalismo, secularismo y democracia suenan a algo decimonónico, además del ideal de cruzada utilizado por la Iglesia para combatir al gobierno legítimo republicano. El franquismo demuestra así la primacía de unos períodos históricos por encima de otros, subyugando el siglo XIX al olvido, salvo la lucha y la defensa de la nación en la Guerra de la Independencia, mostrándose más proclive a la Edad Moderna. La historia utilizada para la creación de la cultura política franquista, creando una conexión entre ese pasado glorioso y el presente, que se contraponía a la República. En palabras de Walter L. Bernecker:

> La cultura dominante en la España de principios de la Edad Moderna, durante el Siglo de Oro de las artes españolas, era la de la Contrarreforma, y más adelante la de la antimodernidad. Como la época de grandeza de España en la historia universal coincidía en el tiempo con el auge cultural del catolicismo contrarreformista se veía durante mucho tiempo una conexión indisoluble entre la cultura española y la resistencia contra las fuerzas de la modernidad. Prevalecía la mirada atrás con nostalgia hacia una España imperial y católica, a la que se le denominaba España eterna y reserva espiritual de Occidente.[17]

La Guerra Civil resuena como una especie de tabú, reinventado ideológicamente por el franquismo para denostar al enemigo abatido y eliminado, una guerra que se convertiría para Franco y sus seguidores en una guerra de liberación nacional, propiciando de este modo un olvido selectivo, o desmemorización, del período republicano, un olvido premeditado y producido a partir de las armas y el derramamiento de sangre. El franquismo supo construir una especie de memoria oficial, utilizando determinados conceptos ya tratados, además de los acontecimientos históricos interesados, haciendo gala de una especie de nostalgia por un pasado glorioso, repleto de épicas batallas, donde la moralidad religiosa y la honorabilidad de la soldadesca imperial juegan un papel importante, produciéndose de este modo una reescritura del

[17] BERNECKER, Walter L.: «Democracia y superación del pasado: sobre el retorno de la memoria histórica reprimida en España», en Ignacio Olmos y Nikky Keilholz-Rühe (ed.): *La cultura de la memoria…* , p. 62.

pasado para crear así una memoria que en plena posguerra pueda llegar a las nuevas generaciones. Este punto de vista lo comparte José F. Colmeiro:

> La memorialización de un pasado épico, teñido de pasadas glorias imperiales y fetichizado por medio de discursos oficiales, actos triunfales, monumentos a los caídos, poesías garcilasistas y películas históricas de un pasado mitologizado, configuraba de hecho una efectiva desmemorización e imposición de una cultura del olvido de la guerra y de la República, de los ideales ilustrados, de libertad, tolerancia, educación y secularismo, frente a la intransigencia, autoritarismo y represión del aparato nacional-catolicista.[18]

La utilización de los caídos va a ser un elemento fundamental, pues todos aquellos soldados caídos en el conflicto bélico van a jalonar las calles de todas las ciudades españolas. Además, al caído se le eleva a los altares, ya no es un simple mortal que fallece en un conflicto bélico, sino que, por ese ideal de cruzada, luchando también en nombre y defensa de la fe y la religión católica, su muerte les convierte en mártires, una muerte que se produce mediante un acto heroico. Apunta lo siguiente Zira Box:

> ( … ) a partir de la vivencia de la guerra se transformaron tanto los objetivos del conflicto (convirtiéndose en una batalla por la defensa del principio deificado nacional) como el significado de la muerte en ella (trocándose en martirio y heroicidad). Así, a partir de esta nueva teodicea secular confirmada por las religiones políticas postbélicas, los caídos por la causa nacional saldrían sacralizados e inmortalizados.[19]

Esta apropiación no solamente tendrá su plasmación en el callejero, sino que en toda ciudad se construirá una cruz por los caídos, en honor a ellos. Por lo tanto, se puede dar cuenta del intento de mitificación llevado a cabo por las autoridades del franquismo respecto a los caídos/mártires, mitos que, dentro del ámbito nacional, tuvieron su eco y su importancia, llegando hasta nuestros días, produciéndose nuevas beatificaciones y canonizaciones de los mártires caídos por Dios y por España, provocando de este modo un choque con las víctimas, pues los caídos por la República no tienen el mismo trato, creando así una memoria selectiva. Asistimos ante un contenido que pervive y procede de la Guerra Civil, una cuestión que seguirá levantando ampollas, pues parece que las heridas todavía no se han cerrado del todo. Para terminar con el tema de los caídos/mártires, es importante señalar las palabras de Zira Box:

> En toda retórica oficial y en la celebración ritual de los primeros días de abril, los caídos ocupaban un lugar de excepción. Por un lado, porque, según la interpretación de los vencedo-

[18] COLMEIRO, José F.: *Memoria histórica e identidad cultural: de la posguerra a la postmodernidad,* Barcelona: Anthropos, 2005, p. 44.

[19] BOX VARELA, Zira: *España, año cero. La construcción simbólica… ,* p. 121

> res, la Victoria que se celebraba era el fruto inequívoco de todos aquellos que habían muerto y entregado generosamente su vida para que la Nueva España fuera posible. Por otro, porque en la específica Pasión, Muerte y Resurrección de España que significativamente se celebraba junto a la Pasión, Muerte y Resurrección[20] de Cristo, los caídos eran el vehículo único, necesario y excepcional del drama pascual que vivía el país.[21]

Otro de los conceptos que transcurren en la retórica franquista es el ideal de imperio, cuyo inspirador había sido Ramiro de Maeztu con la obra *Defensa de la Hispanidad* (1934). La fijación por el siglo XVI y XVII que tuvo el franquismo fue palpable, por lo tanto, este concepto se reinterpreta pues en una época después del final de la Segunda Guerra Mundial, hablar de imperio podía resultar peligroso para la posición de España en el nuevo tablero geopolítico y estratégico internacional. De modo que, ¿cómo se reutiliza este concepto? Acude a nuestra ayuda Eduardo González Calleja:

> La idea y aspiración de imperio se basa en la proyección al exterior de los valores hispánicos, como en la teoría volkisch del nazismo, del campo resurgiría la fuerza telúrica para el renacimiento nacional. El campesino, místico, frugal y austero. Debería salvar a España de sus enemigos, el judaísmo, el capitalismo, el marxismo y el separatismo, y, una vez logrado este objetivo, instaurar un Estado revolucionario católico-hispánico.[22]

No es de extrañar que este concepto esté ligado con el de hispanidad, pues esa proyección al exterior, en el contexto político del momento, es impensable entenderlo como conquista militar, de modo que en él subyace una idea de religión e hispanidad, de unión de pueblos cuya historia y valores se asemejen al español, pero eso sí, situándose España en un papel de padre protector, estando por encima del resto de países de habla hispana, donde el ideal católico jugará un papel importante. Queda bastante clara esa relación entre lo religioso y lo militar, marcando así un aspecto fundamental con unos claros tintes históricos utilizados a tal efecto, produciendo además una especie de unión entre el ideal nacional con lo católico. Un pasado utilizado de forma propagandística que trae consigo una elaboración ideológica bien definida.

Ahora cabría preguntarse qué aporta como novedad, en qué base ideológica se sustenta este nuevo régimen que surge vencedor de la Guerra Civil y qué es lo que hace para conseguir legitimarse y subsistir durante tanto tiempo. Una respuesta bastante elocuente la aporta Cristina Gómez Cuesta:

[20] Para comprender estas palabras es preciso señalar que la victoria de Franco coincide con el inicio de la Semana Santa en ese año, de ahí la utilización de esa metáfora con temas religiosos.

[21] BOX VARELA, Zira: *España, año cero. La construcción simbólica…*, p. 70.

[22] GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo: *La Hispanidad como instrumento…*, p. 27.

> Lo novedoso del ideario franquista, en este sentido, era que, junto con los planteamientos teóricos centrados en explicar las condiciones sociales, políticas, económicas, etc. vigente, perseguía también una atracción emotiva e irracional centrada en una simbología compleja con actos rituales. Una nueva estética que apelaba más al subconsciente, a lo irracional que a las capacidades críticas y al uso de la razón.[23]

Todo este discurso ideológico va a penetrar en la población de forma evidente a través de las diversas conmemoraciones o fastos que la dictadura va a instituir. Se trataba de establecer identificadores simbólicos conformadores de la identidad colectiva y de la proyección exterior de sí misma. Los más comunes y reconocibles suelen ser la bandera, el himno y el escudo, pero también existen otros identificadores más interiorizados, como fechas clave, aniversarios y onomásticas, en definitiva, festejos secularizados en los que el nacionalismo reproduce su propio santoral conmemorativo con el propósito de reforzar los vínculos afectivos entre sus componentes y entre estos y la historia.

Esta definición ayuda a comprender que tanto la República como el franquismo no iban tan desencaminados a la hora de crear su propia cultura política, pues ambos hicieron hincapié en la creación de un calendario, en el uso de personajes ilustres y/o caídos y en el empleo de la historia, la creación de una bandera y del himno. Si bien es cierto que el franquismo debe uno de sus pilares ideológicos a la Iglesia y la República no, el empleo abusivo del franquismo de sus mártires y el olvido al que sometió a los caídos del bando republicano marcan una gran diferencia. Además, el empleo de términos como raza, imperio o nación por parte del franquismo no tiene parangón con la República, pues esta se basó más en conceptos como secularismo, liberalismo, democracia o educación, mientras que el franquismo apeló más a lo irracional para crear de este modo un nexo entre los diferentes componentes que la conformaban. Además, un aspecto importante en el que la República fracasó fue el poder del líder a la hora de unir y que sirviese de catalizador y pegamento en esa creación de la cultura ideológica, mientras que Franco supo labrarse la imagen como líder carismático que verá reflejada su importancia con la creación de calles y la erección de monumentos en su honor.

En palabras de Gómez Cuesta: «Franco había sido el hombre elegido para guiar los destinos históricos de España, resumiendo las dotes necesarias de inteligencia, capacidad, preparación, técnica, ponderación, prudencia y brillante historia militar. Simbolizaba el patriotismo, la hombría y el alma española».[24] Una imagen que supo proyectarse a la ciudadanía, una imagen que iba más allá de valores morales y que

[23] GÓMEZ CUESTA, Cristina: «La construcción de la memoria franquista (1939-1959): mártires, mitos y conmemoraciones», *Studia Historica. Historia Contemporánea,* vol. 25, 2007, pp. 89-90.

[24] Ibídem, pp. 101-102.

también se asentaba en valores teológicos, creando así una especie de teología política. De este modo, comienza un culto a la persona de Franco, quien tendrá también su día señalado en el calendario en el Día del Caudillo.

## 2. LA IMPORTANCIA DEL CONCEPTO DE MEMORIA COLECTIVA

El concepto de memoria es de suma importancia para la comprensión del nomenclátor urbano, pues este concepto está íntimamente ligado al de cultura política. Es decir, que la cultura política que tienen los diferentes regímenes políticos trae consigo el intento de creación de una memoria colectiva con la cual poder hacer patente su ideología en la sociedad, creando de este modo una serie de pautas culturales que la sociedad pueda asumir y hacer suyos. Por lo tanto, podemos asumir que la función de la ideología política es crear un marco de memoria que aglutine a los diferentes sectores de la sociedad. El uso que se hará del pasado para perpetuarse en el presente es fundamental para comprender este fenómeno, pues el intento de crear una memoria colectiva supone que este fenómeno se imponga por encima de toda memoria individual, del mismo modo que la creación de dicha memoria colectiva trae consigo también un proceso de desmemorización y olvido, pues cada régimen político hará gala de cierta subjetividad a la hora de crear una memoria, enfatizando acontecimientos concretos por encima de otros, además del consiguiente olvido de todo aquello que no forme parte de dicha memoria. Para comprender mejor la importancia de dicho fenómeno, destacan las palabras de Aróstegui:

> La memoria, en consecuencia, figura también entre las potencialidades que mayor papel desempeñan en la constitución del hombre como ser histórico. Ella es el soporte de la percepción de la temporalidad, de la continuidad de la identidad personal y colectiva y, consiguientemente, es la que acumula las vivencias donde se ensalza el pasado y presente.[25]

Como bien argumenta Aróstegui, destaca la importancia de crear una identidad colectiva, aspectos comunes que puedan llegar a la sociedad y qué mejor elemento para difundir ideas que el propio callejero urbano. Así pues, el callejero se convierte en un elemento de difusión de ideas y conceptos, que utiliza acontecimientos históricos, personajes históricos, por lo tanto, un uso del pasado, por supuesto tergiversado, para crear un presente que pueda perpetuarse hacia el futuro. De este modo, la memoria consigue traer a nuestro tiempo el propio pasado para un uso específico y concreto. Pero ¿cómo funciona semejante uso de la memoria? La respuesta también la tiene

[25] ARÓSTEGUI, Julio: *La memoria del pasado,* Alicante: Universitat d'Alacant, 2004, p. 13.

Aróstegui: «La memoria, en resumen, funciona siempre en pluralidad, de manera limitada y selectiva, frágil y manipulable, se vierte, sobre todo, hacia la percepción del cambio y ejerce un trabajo simbólico de restitución y de sustitución»;[26] mientras que para Maurice Halbwachs la memoria colectiva «envuelve las memorias individuales, pero no se confunden con ellas. Evoluciona según sus leyes, y si bien algunos recueros individuales penetran también a veces en ella, cambian de rostro en cuanto vuelven a colocarse en un conjunto que ya no es una consecuencia personal».[27]

Resulta importante comprender que esa facilidad de manipulación de la memoria la convierte en un elemento clave para cualquier régimen político que quiera expandir su ideología: el aspecto simbólico es fundamental. Todo esto conduce a la construcción de una realidad social por parte del poder político, reflejando así la cultura política. Por lo tanto, en palabras de Aróstegui: «Toda especie de memoria colectiva en cuanto representativa de un grupo es la expresión de un *nosotros*, y está ligada a los intereses de quienes la expresan».[28]

Estos intereses conllevan la selección de aquellos acontecimientos o personajes que sirven a la causa del poder político, acarreando un olvido selectivo de aquellos recuerdos que no entren en los parámetros que identifican al poder establecido. Este análisis del concepto de memoria nos lleva a pensar la relación de esta con el poder. Se convierte en un elemento más del poder político para llegar a las masas, un mecanismo de poder cargado de simbología y fácil de manipular, entendiendo fácil con la labor que llevará a cabo el poder de represión y silenciamiento para que toda memoria individual no pueda sobreponerse por encima de la memoria colectiva que pretende crear cada gobierno. Por lo tanto, cada régimen político llevará a cabo la construcción de su propia memoria, con el consiguiente éxito o fracaso, pero dicha construcción está ligada al campo de las ideas políticas, donde la cultura política presente, hará su entrada en el proceso de creación de una memoria colectiva. La relación de la memoria con el poder político es un aspecto crucial para entender la importancia que tiene la primera para la política. Destacan las palabras de Fernando Erice Sebares:

> Inevitablemente, los estímulos de la memoria van siempre o casi siempre acompañados de correlativas políticas del olvido ( … ). Esta iconoclasia se inserta en una reescritura de la historia cuya finalidad es configurar una memoria aceptable para los nuevos poderes, o al menos viable en el contexto de las nuevas correlaciones de fuerzas políticas y sociales.[29]

[26] Ibídem, p. 17.

[27] HALBWACHS, Maurice: *La memoria colectiva,* Zaragoza: Universitaria de Zaragoza, 2004, p. 54.

[28] ARÓSTEGUI, Julio: *La memoria del pasado… ,* pp. 32-33.

[29] ERICE SEBARES, Francisco: *Guerras de la memoria y fantasmas del pasado. Usos y abusos de la memoria colectiva,* Oviedo: Eikasia, 2009, p. 116.

Esa fragilidad y facilidad de instrumentación se convertirá en un elemento fácil de utilizar por parte del poder político y que no solo tendrá su reflejo en el callejero, sino también en la creación de monumentos, símbolos, conmemoraciones, actos, etc. La fácil interpretación que se puede hacer de la memoria trae consigo el uso que se hace de ella, pues la memoria permite utilizar la mitología de forma colectiva creando así una permanencia del mensaje que se transmite. La llegada al poder de un gobierno nuevo trae el uso de la memoria para crear una memoria nacional que permita configurar una identidad a la que pueda aferrarse la sociedad. De esta forma, la memoria se entrelaza con la Historia para tejer un nuevo discurso político afín al poder. En palabras de Aróstegui:

> En cualquier caso, la Historia-discurso es bastante distinta de la Memoria-recuerdo, pero siempre aquélla empieza su construcción sobre esta. La memoria cultural que aquí nos importa es la que incardina en el trabajo de la rememoración. En este sentido la memoria tanto individual como colectiva o social tiene relaciones cambiantes con el discurso de la historia. La historia, por su parte, es tanto rememoración como registro. Sin embargo, el registro no es necesariamente rememoración.[30]

Otra respuesta a dicha pregunta también la da Halbwachs:

> La memoria colectiva se distingue de la historia al menos en dos aspectos. Es una corriente de pensamiento continuo, de una continuidad que no tiene nada de artificial, ya que el pasado solo retiene lo que aún queda vivo de él y no es capaz de vivir en la conciencia del grupo que la mantiene. Por definición, no va más allá de los límites de este grupo.[31]

También es interesante señalar la interpretación de Jacques Le Goff: «La memoria, a la que atañe la historia, que a su vez alimenta, apunta a salvar el pasado solo para servir al presente y al futuro. Se debe actuar de modo que la memoria colectiva sirva a la liberación, y no a la servidumbre de los hombres».[32] La historia-memoria es utilizada en cada régimen político para legitimarse y justificar sus acciones, a la vez para crear sus propios mitos y símbolos de poder. Por lo tanto, hay un fin político en el uso de estos términos que conlleva la creación de una identidad nacional desde el punto de vista colectivo. Cabe señalar las palabras de Tzvetan Todorov:

> El pasado podrá contribuir tanto a la constitución de la identidad, individual o colectiva, como a la formación de nuestros valores, ideales, principios, siempre que aceptemos que éstos están sometidos al examen de la razón y a la prueba del debate, en lugar de desear imponerlos

[30] ARÓSTEGUI, Julio: *La memoria del pasado…*, p. 26.
[31] HALBWACHS, Maurice: *La memoria colectiva…*, p. 81.
[32] LE GOFF, Jacques: *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario,* Barcelona: Paidós, 1991, p. 183.

> sencillamente porque son los nuestros (…). El pasado puede alimentar nuestros principios de acción en el presente; no por ello nos ofrece el sentido de este presente.[33]

De este modo, se entra de lleno en el apartado simbólico, aspecto esencial pues ayuda a conocer de primera mano la importancia que tiene la memoria y el uso que se hace de ella para cualquier régimen político. En palabras de Colmeiro: «Solo en el nivel simbólico se puede hablar de una memoria colectiva, como el conjunto de tradiciones, creencias, rituales y mitos que poseen los miembros pertenecientes a un determinado grupo social y que determinan su adscripción al mismo».[34]

Ese simbolismo permite llegar a la comunidad y convertirse en un elemento representativo de la misma. El aspecto negativo está en que esas tradiciones y creencias representan solamente a las del poder político en cuestión y no a la mayoría de la sociedad del momento. Además, esa simbología y mitos responden a los deseos del vencedor de perpetuarse, convirtiéndose así la memoria en una construcción social que responde a unos parámetros concretos que emanan del poder y con una finalidad específica. Para comprender mejor en qué consiste dicho fenómeno, destacan las palabras de Colmeiro:

> Esta memoria colectiva, que otorga continuidad al pasado con el presente y une imaginariamente individuo y colectividad, es construida socialmente, como la base para el mantenimiento de un sentido de identidad cultural. La memoria colectiva se hace necesaria como construcción ideológica para dar un sentido de identidad al grupo, a la comunidad, a la nación, hasta tal punto que se llega si es preciso a «inventar» la memoria para mantener y reforzar esa continuidad (…).[35]

No debemos olvidar que la memoria es cambiante, parcial y selectiva y sometida al poder político y por supuesto, no será recibida de la misma manera por los diferentes sectores de la sociedad, pues cada sector e incluso cada persona se verá enfrentado a esa memoria colectiva con la suya individual. Esa facilidad de selección y manipulación hará que estos conceptos ligados al nomenclátor urbano se conviertan en una de las herramientas favoritas en manos del poder político, gracias al fácil acceso del mismo y al impacto político producido con el cambio de los nombres de las calles. De modo que el éxito de la memoria colectiva se debe al mantenimiento en el poder de una fuerza política y plasma de forma pragmática su ideario memorístico de una forma óptima, pues con la caída de dicho poder, esa memoria colectiva desaparecerá

[33] TODOROV, Tzvetan: *Memoria del mal, tentación del bien. Indagación sobre el siglo xx,* Barcelona: Península, 2002, p. 211.

[34] COLMEIRO, José F.: *Memoria histórica e identidad cultural…*, p. 15.

[35] Ibídem, p. 17.

para siempre, sobreviviendo tan solo en aquellos que eran adeptos al régimen, formando de esta manera una memoria individual en esos grupos.

Una vez analizado de forma global el concepto de memoria colectiva es preciso señalar las memorias que cada régimen político intentó plasmar, pues cada una de ellas tendrá características diferentes respecto de las otras. Si páginas atrás se analizaban las diferentes culturas políticas, la memoria colectiva no será diferente, y responderá a los criterios establecidos por el poder político, como bien se ha comentado. Para ello, comenzaremos analizando la memoria colectiva cultivada durante la Segunda República, continuando con las palabras de García Cárcel:

> La memoria inicial republicana de la sociedad que celebraba el fin de la monarquía fue un tanto inorgánica, mezclando el himno de Riego con vivas a Nicolás Salmerón y con la exhibición de retratos de Fermín Galán y Ángel García Hernández (…). Los republicanos no fueron muy dados al cultivo de la memoria histórica. Tenían una conciencia adanista de los tiempos que vivían. Apenas invocaron la Primera República como antecedente, y tampoco ahondaron en lo que Miguel de Unamuno llamaba con cierto desprecio «excursiones históricas».[36]

Dicho autor alude al fracaso de creación de una memoria colectiva republicana y para el que influye lo poco que utilizaron los acontecimientos históricos, y muy a su pesar pasar por alto el empleo legitimador de la Primera República, aunque bien es cierto que dicho período político no gozó en su tiempo de demasiado simpatía debido a los vaivenes políticos producidos en ella, y quizá ese sea el motivo de no utilizarla en la creación de una memoria colectiva republicana. Además, en un país cuya historia destaca por ser monárquica, pocos o ningún acontecimiento histórico podía ser utilizado para legitimar a la propia República, tan solo el uso de determinados personajes políticos republicanos de aquel período que destacaron por sus acciones tanto a nivel político como personal y poniendo el foco de atención en los momentos presentes, es decir, en la memoria a corto plazo. Como bien indica García Cárcel:

> La memoria republicana pareció concentrar su atención en la etapa más reciente, la monarquía de Alfonso XIII, de la que se subrayaron sus perfiles más sombríos, vinculados sobre todo a la dictadura de Miguel Primo de Rivera. Pronto en la memoria corta se sublimará el 19 de julio, como hito de la capacidad de resistencia al golpe militar, frente al 14 de abril de la memoria oficial.[37]

Más adelante, con la derrota en la guerra, surgirá una nueva memoria republicana en el exilio, donde la represión y el olvido serán los elementos más destacados de

[36] GARCÍA CÁRCEL, Ricardo: *La herencia del pasado…*, p. 453.
[37] Ibídem, p. 453-454.

esta memoria, en la cual se hará hincapié en la legitimidad del gobierno republicano, criticando la dura represión y violencia empleada por el ejército franquista durante la guerra y la postguerra y la relación existente entre el régimen franquista y las potencias fascistas. Para concluir sobre la memoria colectiva republicana, son importantes las palabras de Colmeiro:

> No hay en España un museo dedicado a la guerra, siquiera un monumento a los padres y madres de la República o un recuerdo a los perdedores, fusilados o exiliados. No hay calles con sus nombres, aunque todavía sobreviven los de muchos héroes fascistas. ¿Hay acaso todavía algo más significativo que un espacio de memoria olvidado? Hoy en día una buena parte de la memoria del exilio republicano está literalmente sepultada en el fondo de un armario.[38]

Palabras significativas que vienen a demostrar el diferente uso de la memoria en un período democrático como el actual. La persistencia de esa memoria franquista añade más leña al fuego de la memoria republicana y la negativa de los grupos políticos de utilizarla en favor de una unión que permita la creación de una verdadera unidad nacional. El argumento argüido por parte de sectores proclives al mantenimiento de la memoria franquista, es decir, el hecho de que es historia de España y no debe de ser eliminado, debería servir entonces para utilizar también la memoria republicana, aunque bien es verdad que existe una gran diferencia entre los personajes de uno y otro bando. De momento, lo que manifiesta esta discusión bizantina, es que la sociedad española es incapaz de cerrar las heridas del pasado, ajustar cuentas y fomentar una línea de memoria colectiva por la que transcurrir juntos.

Por lo que se refiere al franquismo, una de las grandes diferencias respecto a la República, es que pudo utilizar una memoria a largo plazo: acontecimientos y personajes de la historia de España en una gran variedad de siglos, algo que la República no pudo hacer salvo escasos acontecimientos del siglo XIX. En cambio, el franquismo supo utilizar y manipular aquellos acontecimientos históricos que, una vez manipulados, venían a configurar una memoria colectiva. Otro elemento esencial del que no hizo uso la República fue la Iglesia y su historia, acontecimientos, personajes, simbolismo o mitos, elementos que fueron clave para que el franquismo pudiera crear una memoria basada en siglos de historia incrementada por ese ideal de cruzada que imprimió a la Guerra Civil. Otro elemento clave fue la propaganda en contra de la República que ya venía desde antes de la guerra en los diarios de corte conservador, tradicionalista y católico, que se exacerbó con el comienzo de la guerra. Además, el maniqueísmo apremiante del que hizo gala el franquismo fue un elemento más dentro de la denigración del modelo republicano, al que hay que unir la constante comparación de la República

[38] COLMEIRO, José F.: *Memoria histórica e identidad cultural…* , p. 24.

con el bolchevismo-marxismo, otorgándole en todo momento a la República la idea de que era un gobierno extranjerizante. Por lo tanto, en palabras de García Cárcel:

> La memoria en el franquismo buscó, ante todo, demonizar la Segunda República, a la que la hace responsable de todos los males y de provocar la sublevación del 18 de julio que se celebra como «resurrección nacional». La fecha del 14 de abril es estigmatizada, y el propio nombre de República o republicanos se borra en beneficio de una semiología más desgarrada. Rojos, separatistas, izquierdistas, marxistas, enemigos de la patria… Los nombres de los republicanos, los referentes socialistas y los apelativos democráticos como Constitución o Libertad son eliminados (…). Se buscaba así construir una memoria que legitimara el propio franquismo.[39]

Esa demonización resultó ser bastante efectista, pues ha llegado hasta nuestros días, todavía hay quien percibe la República como un gobierno denostado, radical y violento por antonomasia. Surge así un discurso de nostalgia, en el que la Guerra Civil jugará un papel clave, como de tabú junto al de cruzada, unido al uso del pasado glorioso y mitificado para legitimar el franquismo en un período, el de la postguerra, de difícil situación económica, política y social.

El uso y construcción de la memoria juega un papel esencial, se convierte en un instrumento legitimador del nuevo régimen, articulando de este modo la sociedad del momento. En un principio, el franquismo utilizó la memoria de la Guerra Civil como hito clave fundacional, además del uso indiscriminado que hará de sus caídos y mártires. A todo este proceso le seguirá una política de usurpación de lugares públicos en los que poder ubicar monumentos, rotular calles y realizar ceremonias que ejemplifiquen y magnifiquen la memoria franquista. En este sentido, cabe señalar las palabras de Francisco Erice:

> Para el franquismo, la memoria de la Guerra Civil era un elemento central de legitimación, en cuanto que la contienda actuaba como un insoslayable mito fundacional. La construcción de dicha memoria se realizó, paciente y minuciosamente, mediante políticas sistemáticas, que incluían la generación y difusión de un relato arquetípico del pasado, la creación-consagración de lugares y la articulación de un conjunto de ritos y ceremonias de claros fines mnemónicos.[40]

Este autor introduce un elemento clave, ya analizado en cierto modo, que es el de mito. La importancia que tiene la mitificación de determinados elementos para otorgarse cierto poder, cierta legitimidad y dotarse de valor respecto al régimen anterior. Pero ¿por qué es importante el mito? A esta pregunta responde García Pelayo:

[39] GARCÍA CÁRCEL, Ricardo: *La herencia del pasado…*, p. 465.
[40] ERICE SEBARES, Francisco: *Guerras de la memoria y fantasmas del pasado…*, p. 347.

> ( … ) una de las funciones del mito es esclarecer y concretar, a través de sus imágenes y símbolos y, en general, de sus representaciones, lo que las gentes sienten y desean en forma vaga, inconcreta y difusa, así como proporcionar un esquema interpretativo, tanto de los procesos totales como de las partes o acontecimientos que los componen y, con ello, unas pautas de orientación entre los objetivos.[41]

Es decir, para que el mito tenga efecto, se deben de utilizar acontecimientos reales o casi reales, deformados hasta un extremo que todavía resulta plausible, pero cuya idea sea más vistosa y aceptada que el hecho real en sí. De este modo, el mito consigue expresar los deseos de la gente y dotar de cierta esperanza a la sociedad, o a los grupos sociales que son cercanos al poder, intentando atraer al resto de la población. Para que esto tenga efecto, hay que hacer lo siguiente, según Manuel García Pelayo:

> Lo importante es que el acontecimiento histórico no se explique, o no se explique totalmente por métodos críticos, sino en el fondo como algo misterioso, como una fuerza irrefrenable no concebida como sistema de relaciones, sino como una sustancia solo comprensible mediante un acto de participación.[42]

El acontecimiento histórico queda diluido dentro del mito, magnificado y deformado, pudiendo sobrevivir en el tiempo debido a ese halo romántico o glorioso que puede despertar el mito y pervivir a lo largo del tiempo. Los mitos llegan a la población porque apelan a los sentimientos, se hacen fuertes en el imaginario colectivo y más si son explotados debidamente desde los órganos políticos. Por lo tanto, para concluir con el mito, destacan las palabras de Manuel García Pelayo:

> El mito no trata de satisfacer una necesidad de conocimiento y de conducta racionales, sino una necesidad existencial de instalación y de orientación ante las cosas, fundamentada en la emoción y en el sentimiento y, en algunos casos, en profundas instituciones. En todo caso, es esencial al mito que constituya «una realidad vivida», es decir, que solo exista mientras se vive colectivamente, pues cuando no es vivido se transforma en fábula, fantasía, ilusión, leyenda, etc. Y siendo una realidad emocionalmente vivida, pertenece también a la esencia del mito la imposibilidad, no ya de reparar, sino de distinguir entre el objeto y el sujeto y, por consiguiente, no ya de separar, sino de distinguir entre el objeto y el sujeto y, por consiguiente, quién está poseído por el mito carece de la posibilidad de objetivar sus contenidos.[43]

[41] GARCÍA PELAYO, Manuel: *Los mitos políticos*, Madrid: Alianza, 1981, p. 25.
[42] Ibídem, p. 32.
[43] Ibídem, p. 23.

## 3. CONCLUSIÓN

La utilización de aspectos como la memoria, la Historia, los mitos, la ideología política, etc., en el nomenclátor urbano ha quedado demostrada y, sin la explicación de estos elementos, sería imposible conocer el simbolismo y la intencionalidad que se esconde en la selección de los nombres del callejero urbano, el cual se convierte en una herramienta política más para expandir y reflejar la ideología imperante en cada período histórico. La ciudad se convierte en una especie de lienzo en blanco en manos del poder político pero, con el paso del tiempo, las modificaciones producidas por los vaivenes políticos o simplemente el olvido que se produce con el paso del tiempo provoca que, en determinadas ocasiones no se relacionen los nombres de las calles con la intencionalidad de su nombramiento en un primer momento. Es en este contexto donde el historiador debe hacer valer el peso de la Historia para recuperar ese pasado olvidado que una vez formó parte de la ciudad y dar voz de nuevo al pasado reciente para que no se diluya la intencionalidad y de ese modo, en la actualidad, tener conocimiento del desarrollo de la ciudad para poder elegir un nomenclátor urbano que no sea ofensivo ni produzca divisiones entre la sociedad, pues las heridas del pasado siguen abiertas y las discusiones bizantinas tan solo consiguen el estancamiento de los procesos e impiden el avance social.

8

# Un avance hacia la visibilización pública de las mujeres: el callejero de Guadalajara

María de la Hoz Bermejo Martínez

*Universidad de Alcalá; LEA-SIECE*[1]

El espacio público de nuestras ciudades es una valiosa fuente de información sobre nuestra sociedad, nuestra historia y las políticas de la memoria que se han practicado en un determinado tiempo y lugar, así como las respuestas de la ciudadanía ante las mismas. Dentro de este espacio público, las escrituras expuestas se presentan ante nuestros ojos como un libro abierto que nos permite leer nuestras ciudades y conocer a lo largo del tiempo cuáles han sido sus principales acontecimientos históricos, políticos, económicos, sociales o culturales.

Las escrituras expuestas en el espacio público de nuestras ciudades y pueblos existen desde que existe la escritura y, desde su aparición en Sumer y hasta nuestros días, pasando por las escrituras monumentales en piedra, edictos, libelos, pancartas, grafitis, placas o incluso los mensajes pegados en las farolas ofreciendo trabajo o pidiendo ayuda para encontrar una mascota perdida, siempre han mantenido unas funciones similares. Encontramos así las dirigidas a la ciudadanía con fines informativos, las meramente decorativas, las realizadas en honor a alguien o por algún suceso importante, es decir, conmemorativas, las de carácter propagandístico o las publicitarias. A lo largo de los siglos, las escrituras expuestas han ido variando de soporte y de destinatario, y multiplicado sus significados, pero al margen de sus especificidades, siempre nos aportan una valiosa información sobre la sociedad que las produce y lee o escucha

[1] Este estudio ha sido realizado en el marco de los proyectos «*Scripta in itinere*». *Discursos, formas y apropiaciones de la cultura escrita en espacios públicos desde la primera Edad Moderna a nuestros días* (HAR2014-51883-P); «Vox populi». Espacios, prácticas y estrategias de visibilidad de las escrituras del margen en las Épocas Moderna y Contemporánea (PID2019-107881GB-I00AEI/10.13039/501100011033); y *Subgrafías: artefactos, memorias y gestos subalternos en la Historia social de la cultura escrita (siglos xvi-xxi)* (PID2024-158235NB-I00), financiados por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, y la Agencia Estatal de Investigación.

leer.[2] Ya en la década de 1980, el paleógrafo italiano Armando Petrucci definió este fenómeno en su obra *La scrittura: ideologia e rappresentazione* (1986) como:

> Cualquier tipo de escritura concebido para ser utilizado en espacios abiertos o cerrados, para permitir la lectura plural (en grupo, masiva) y a distancia de un texto escrito sobre una superficie expuesta; condición necesaria para que sea efectivo su uso es que la escritura expuesta sea suficientemente grande, y presente el mensaje del cual es portadora de manera (verbal y/o visual) evidente y clara.[3]

Desde que se convirtiera en el pionero en el estudio de las escrituras expuestas, muchas han sido las investigaciones consagradas al estudio de las distintas modalidades que estas pueden presentar. De entre todas ellas, los callejeros se perfilan como una de las principales tipologías de las escrituras expuestas contemporáneas, muy útiles para dar a conocer las distintas políticas de la memoria operadas por las autoridades en un lugar y en un momento concretos, así como para profundizar en las personas recordadas y reconocidas públicamente y, por el contrario, las relegadas al olvidado.[4] Según Eduardo Gil García, las placas que nos podemos encontrar más habitualmente en nuestras calles, que no son sino un ejemplo más de escrituras expuestas, podrían clasificarse en los siguientes tipos:

1. Las que nos recuerdan la estancia de un personaje en un determinado lugar de nuestra ciudad.
2. Aquellas que nos recuerdan la fecha de algún acontecimiento o la inauguración de algún edificio.
3. Las honoríficas, que suelen englobar a diferentes personajes.
4. Aquellas en recuerdo de personajes individuales que hicieron buenas «obras» (…), sin residir necesariamente en nuestra ciudad.
5. Las expuestas en recuerdo de los caídos.
6. Las orientativas de calles, plazas, edificios públicos o funciones.[5]

[2] CASTILLO GÓMEZ, Antonio: *Leer y oír leer. Ensayos sobre la lectura en los siglos de Oro*, Madrid: Iberoamericana, 2016, pp. 121-123.

[3] PETRUCCI, Armando: *La escritura. Ideología y representación,* Buenos Aires: Ampersand, 2013, p. 25.

[4] La perspectiva desde la que más se han abordado hasta la fecha los escasos trabajos que utilizan los callejeros como fuente de documentación ha sido la de memoria histórica que, en el caso de España, se ha materializado especialmente en investigaciones sobre la dictadura franquista, como el de HENALES, Jordi: «El callejero de Alicante durante la Guerra Civil española», *Ebre 38*, n.º 9, 2019, pp. 111-130.

[5] GIL GARCÍA, Eduardo: «Reflexiones acerca de escrituras expuestas en espacios públicos y privados», *SIGNO. Revista de Historia de la Cultura Escrita*, n.º 2, 1995, p. 172.

De entre todas ellas, es en esta última tipología orientativa en la que se engloban los callejeros. Aunque su función principal es indicar, orientar, localizar y situar a la ciudadanía y a los/as visitantes en el espacio urbano, como veremos, en muchas ocasiones el poner nombre a una calle responde además a una intención de reconocimiento público y político, tiene una función honorífica o de recuerdo a ciertos personajes, de ahí que resulte importante, no solo prestar atención a quiénes han sido merecedores/as de la placa, sino también dónde se encuentran esas calles, cuándo, dónde y por qué han sido otorgadas.[6] Al margen de su función principal, los callejeros han sido históricamente concebidos como herramientas políticas para el recuerdo, pero también para el olvido público, donde, como veremos, y del mismo modo que ha sucedido y sucede en otros muchos ámbitos de la sociedad, las mujeres han quedado relegadas a un segundo plano, abocadas a permanecer a la sombra de la figura masculina, protagonista indiscutible e histórica del espacio público, tanto en su práctica, como en su memoria.

Estos son precisamente los interrogantes a los que pretende dar respuesta este trabajo, cuyo fin es analizar la presencia de la mujer en el espacio público a partir de un caso concreto, el del callejero de la ciudad de Guadalajara. Conocer cuántas calles están dedicadas a mujeres, cuál es su ubicación, quiénes son las homenajeadas y profundizar en los distintos modelos de feminidad que representan nos aportará luz para determinar en qué medida, en contraste con las vías que llevan nombre de hombres, el espacio público constituye o no un reflejo de la desigualdad existente en la sociedad, y nos servirá de excusa para reclamar cambios en las políticas de la memoria con el fin de visibilizar más y mejor a las mujeres para sacarlas así del olvido histórico en el que han estado sumergidas durante siglos.

## 1. UN RECONOCIMIENTO PÚBLICO, DESIGUAL Y GENERALIZADO

La presencia de la mujer en la vida pública ha sido históricamente muy inferior a la del hombre. Desde que nacían, estaban destinadas a permanecer en lo privado, dedicándose desde pequeñas al aprendizaje del cuidado de la familia y la atención del hogar. Por este motivo, han sido pocas las que han logrado librarse de esas ataduras a las que estaban sometidas y destacar, por el contrario, en el ámbito público, permaneciendo así marginadas y olvidadas siglo tras siglo. Incluso en nuestros días, su presencia en lo público sigue siendo muy inferior a la de los hombres, a pesar de representar más de la mitad de la población y de los avances que las sucesivas olas feministas han producido, eso sí, especialmente en Occidente, en los últimos siglos.

[6] DENIS, Jérôme y PONTILLE, David: *Petite sociologie de la signalétique. Les coulisses des panneaux du métro,* París: Presses de Mines, 2010, p. 13.

Una de las muestras de esta desigual presencia pública, entre otras muchas, es el diferente reconocimiento de unas y de otros, materializado en los callejeros de modo clarividente. Al pasear por nuestras calles podemos ver cómo estas son un reflejo de la sociedad que las ha creado, pues las vías que en nuestras ciudades llevan nombre de mujeres son infinitamente inferiores a las que hacen honor a hombres, si bien Guadalajara constituye, como veremos, un caso algo particular en este dispar reconocimiento público de la otra mitad de la población.

Según un artículo del periódico *El Mundo* del 29 de julio de 2007 sobre un estudio realizado en 30 ciudades españolas por la empresa de cartografía digital Tele Atlas, entre las localidades analizadas, Guadalajara era la que contaba por aquel entonces con más vías en honor a mujeres, un 9,4 % del total de sus calles con nombres propios.[7] Teniendo en cuenta que en otras ciudades como Cádiz no llegan al 6 %,[8] ese porcentaje inferior al 10 % para la capital alcarreña resulta, cuanto menos, reseñable. Sin embargo, esta no es una problemática excepcional, sino que se trata de una situación generalizada y expandida a lo largo de toda la geografía española, ya que, aunque los porcentajes de otras ciudades han ido mejorando en esta última década, lo cierto es que esta baja representatividad afecta tanto a pequeñas ciudades y pueblos como a las grandes capitales del país, como es el caso de Madrid, Barcelona o Valencia. Un artículo del periódico *El País* del 7 de enero de 2017 ofrecía cifras exactas: en la capital, solo el 21 % de sus calles con nombre de personas lo era en honor a una mujer, mientras que ese porcentaje bajaba al 19 % en Barcelona y hasta el escaso 10 % en Valencia.[9]

Pero esta problemática va más allá, pues la mayoría de a las que se les dedica una calle son, o bien religiosas que representan a la perfección precisamente ese prototipo de feminidad convencional y católica en el que históricamente fueron educadas las españolas, o bien nobles que pudieron acceder a la esfera pública y jugar en ella un papel más o menos relevante precisamente por formar parte de ese grupo social. Por ejemplo, ese mismo estudio desvelaba que en Madrid el 43 % de las presentes en el callejero eran santas, el 25 % vírgenes y el 17 % nobles; mientras que en Barcelona las santas representaban el 63 %, las vírgenes el 19 % y las nobles el 13 %.

[7] VV. AA.: «Las mujeres tan solo aparecen representadas en el 5 % de las calles españolas», *El Mundo,* 29 de julio de 2007, <http://www.elmundo.es/elmundo/2007/07/29/espana/1185706073.html> (04/02/2026).

[8] En la capital gaditana únicamente 42 de sus 736 calles recuerdan a una mujer, aunque solo 9 de ellas no son calles en honor a vírgenes o santas, en concreto se trata de las calles Adela la Chaqueta, Clara Campoamor, Concepción Arenal, Condesa Villafuente Bermeja, Dora Reyes, Gitanilla del Carmelo, Isabel la Católica, María Arteaga y La Perla de Cádiz. M.M.A.: «La presencia de mujeres en el callejero apenas llega al 1 %», *Diario de Cádiz,* 24 de agosto de 2015, <http://www.diariodecadiz.es/cadiz/presencia-mujeres-callejero-apenas-supera_0_947005684.html> (04/02/2026).

[9] LLARENAS, Kiko; PÉREZ COLOMÉ, Jordi: «Ellos son doctores, ellas vírgenes y santas», *El País,* 6 de enero de 2017, <https://politica.elpais.com/politica/2017/01/06/actualidad/1483666778_781495.html> (04/02/2026).

Sin embargo, en los últimos años, hemos presenciado un ligero cambio en algunos ayuntamientos que han decidido servirse del nomenclátor de sus callejeros para aplicar políticas de memoria histórica que pongan fin a los vestigios franquistas que todavía perviven en muchos casos, al tiempo que, por ejemplo, dan una mayor visibilidad a las mujeres de nuestra historia. Ese fue el caso de la alcaldía madrileña de Manuela Carmena que en 2017 renombró 52 vías franquistas, como la antigua calle del General Kirkpatrick que hoy recuerda a la escritora feminista Carlota O'Neill, el paseo del General Sagardía Ramos ahora luce el nombre de la maestra María Sánchez Arbós o la calle y escalinata del General Aranda que pasó a homenajear a la militante del Partido Comunista de España (PCE) Matilde Landa, entre otras muchas,[10] incluidas las que se quedaron por el camino, como la pedagoga y maestra Justa Freire que, aunque solo por un tiempo, sustituyó a la antigua calle del General Millán Astray, restituida en mayo de 2021 por decisión del Tribunal Superior de Justicia (TSJ) de Madrid que daba así la razón a la Hermandad Nacional de Antiguos Caballeros Legionarios que había recurrido la orden.[11] Como vemos, las decisiones nunca estuvieron exentas de polémica y, en el caso de la capital, las vías modificadas por Carmena están hoy en suspense por un recurso admitido a trámite por el TSJ de Madrid y emitido por la Fundación Nacional Francisco Franco.[12]

Pero también otras ciudades como Sevilla se han sumado a esta causa, donde recientemente se ha otorgado una calle a Ana Orantes, la considerada como primera mujer que dio testimonio público en España como víctima de la violencia de género. Tras más de 40 años de incesante maltrato físico y psicológico por parte de su marido, Ana decidió acudir al programa *De tarde en tarde* de Canal Sur para contar su historia y abrir los ojos a una sociedad que, desde entonces, no pudo dar la espalda a la realidad que vivían muchas mujeres en sus casas, solas y en silencio. Desgraciadamente, la denuncia pública de maltrato hizo que unos días después de la entrevista, Ana fuera brutalmente asesinada por su exmarido. Para no olvidar su caso ni el de ninguna de las innumerables víctimas de la violencia de género, en marzo de 2019 el Ayuntamiento de Sevilla incluyó su nombre entre las vías de la ciudad.[13]

[10] GÓMEZ, Virginia: «El Ayuntamiento de Madrid comienza a cambiar las placas de las calles franquistas», *El Mundo,* 26 de abril de 2018, <https://www.elmundo.es/madrid/2018/04/26/5ae1bd7222601dde1e8b45b1.html> (04/02/2026).

[11] VIEJO, Manuel: «¿Por qué Madrid tiene ahora una calle dedicada al general Millán Astray?», *El País,* 27 de agosto de 2021, <https://elpais.com/espana/madrid/2021-08-27/por-que-madrid-tiene-ahora-una-calle-dedicada-al-general-millan-astray.html> (04/02/2026).

[12] BARTOLOMÉ, Andrés: «El Tribunal Supremo revisará el cambio de nombre de 52 calles que purgó Carmena», *La Razón,* 2 de junio de 2022, <https://www.larazon.es/madrid/20220603/zjsly2jzvfdjnj5kiozgtmv74m.html> (04/02/2026).

[13] R. G.: «Ana Orantes ya tiene una calle en Sevilla», *Granada Hoy,* 17 de marzo de 2019, <https://www.granadahoy.com/granada/Ana-Orantes-calle-centro-Sevilla_0_1337266261.html> (04/02/2026).

**Fig. 1.** Pancarta reivindicativa sobre el número de calles con nombre de mujeres en Madrid expuesta durante la manifestación por el Día Internacional de la Mujer Trabajadora el 8 de marzo de 2018 en la calle Ruiz Alarcón de Madrid. Fotografía de María de la Hoz Bermejo Martínez.

A partir de entonces, este gesto de valor de Ana Orantes, junto al de otras muchas unidas a la causa, hizo que la violencia de género se convirtiera en un asunto de interés público y que, poco a poco, la lucha feminista entrara en la sociedad española en cuestión de unos años. Casos tan mediáticos como el de la violación múltiple de «La Manada», realizada a una joven durante las fiestas de San Fermín el 7 de julio de 2016 en Pamplona, conmovieron a todo un país que, indignado por la dureza del caso, salió a las calles e hizo de la manifestación por el Día Internacional de la Mujer Trabajadora del 8 de marzo de 2018 la más multitudinaria de su historia. Entre los muchos mensajes que se podían leer ese día en las calles madrileñas, se pudo ver una pancarta (Fig. 1) en la que se expresaba la indignación por que en Madrid tan solo hubiera 529 calles con nombre de mujeres de las 3.025 vías con nombres propios de la capital, reflejo del interés de la ciudadanía por esta problemática injusta que no es sino reflejo de la desigualdad social.

Las nuevas tecnologías también han ayudado a esta causa, pues gracias a ellas se han puesto en marcha proyectos que buscan dar una mayor visibilidad a las mujeres que ya están en nuestros callejeros, como han hecho desde la Casa de las Mujeres de San Sebastián con la creación del mapa «La Donostia de las Mujeres»,[14] que permite

[14] Este mapa ha sido diseñado en colaboración con el Foro Mujeres y Ciudad de San Sebastián y los alumnos/as del Máster en Igualdad de Mujeres y Hombres de la Universidad del País Vasco (UPV) y está disponible para su consulta en el siguiente enlace: <https://labur.eus/donostiadelasmujeres (04/02/2026).

localizar sus 63 vías al tiempo que descubrir la historia de sus protagonistas;[15] o en Cataluña, donde el Institut Català de les Dones junto al Institut Cartogràfic de Catalunya ha diseñado una web con la que identificar las calles dedicadas a mujeres de un total de 947 municipios catalanes, donde, además, aparecen una fotografía y a una reseña biográfica de cada homenajeada en los espacios públicos catalanes.[16] Así mismo, en Valencia se han empleado los códigos QR en aquellas placas en las que no aparecen datos biográficos para que la ciudadanía pueda tener acceso en línea a una pequeña reseña biográfica sobre la homenajeada.[17]

Pero las redes también han servido para iniciar campañas que reclaman un mayor reconocimiento público de las mujeres, como es el caso del proyecto «#Merezcounacalle», puesto en marcha en 2018 por el IES Cartima de la localidad de Cártama, en Málaga, donde los alumnos/as de 2º de ESO de la asignatura «Cambios sociales y de género», tras un debate con su profesora acerca de la existencia o no de micromachismos en la sociedad, decidieron investigar cuántas calles había en su municipio con nombre de mujer, lo que les ha llevado a continuar analizando otras muchas ciudades del país y conseguir, incluso, que se rotulen en Cártama 11 nuevas vías con nombre de mujer.[18] O en Barcelona, por ejemplo, la iniciativa #WomenInCities organizada por la Comissió de la Memòria i Gènere de la ciudad, que impulsó desde las redes una campaña para que durante la celebración del 8 de marzo de 2016 se cambiaran simbólicamente las placas de varias calles del barrio Besòs-Maresme.[19]

[15] En el caso de la ciudad de San Sebastián, de las 877 calles con nombres propios, solo el 7 % lo es con nombre de mujer, un total de 63 calles; mientras que el 32 % del callejero lo es en homenaje a «reyes, marineros, políticos, investigadores y escritores varones, entre otros ilustres personajes». SORIAZU, Daniel: «Crean un mapa para conocer la historia de las mujeres del callejero donostiarra», *Diario Vasco,* 6 de abril de 2019, <https://www.diariovasco.com/san-sebastian/crean-mapa-conocer-20190406002133-ntvo.html> (04/02/2026).

[16] La web creada por el Institut Català de les Dones y el Institut Cartogràfic de Catalunya puede consultarse en el siguiente enlace: www.carrerdones.icgc.cat (04/02/2026). FELIPE PALAU, Blai: «El gran callejero de las mujeres», *La Vanguardia,* 30 de septiembre de 2014, <http://www.lavanguardia.com/vida/20140930/54415561252/el-gran-callejero-de-las-mujeres.html> (04/02/2026).

[17] En el caso de Valencia, de las 1144 calles con nombre de personajes ilustres, el 93 % correspondía exclusivamente a hombres hasta que en el 2017 el Consell de les Dones i per la Igualtat del Ayuntamiento de Valencia decidió rotular 36 calles que hasta entonces homenajeaban a nombres franquistas, en honor a mujeres, principalmente locales, como Margarida Borràs, mujer transexual arrestada, torturada y finalmente ahorcada en la Plaça del Mercat de Valencia el 28 de julio de 1460; o Manuela Solís Clarás, primera valenciana en obtener un título universitario. VÁZQUEZ, Cristina: «Valencia rinde tributo a 44 mujeres ilustres dedicándoles sus calles», *El País,* 17 de enero de 2016, <http://ccaa.elpais.com/ccaa/2016/01/17/valencia/1453022275_336225.html> (04/02/2026).

[18] Los resultados del trabajo realizado por los alumnos del IES Cartima de Cártama (Málaga) pueden consultarse en su web: <www.merezcounacalle.com> (04/02/2026).

[19] MARIÑO, Henrique: «Las mujeres toman las calles… y el callejero», *Público,* 14 de julio de 2018, <https://www.publico.es/sociedad/nombres-calles-mujeres.html> (04/02/2026).

Estas son solo algunas de las muchas medidas puestas en marcha en los últimos años para hacer de nuestras ciudades un lugar de encuentro democrático para todos y todas, iniciativas que buscan contribuir a que las mujeres entren en nuestros espacios públicos, dando así voz a un patrón radicalmente diferente de feminidad al que estamos habituados a encontrar: el del tripartito de vírgenes, santas y nobles. Por el contrario, las nuevas mujeres que entran hoy en nuestras calles lo hacen para recordarnos la importancia de la lucha por la igualdad de derechos y para reconocer esa incesante labor que llevaron a cabo, cada una desde su ámbito, para estar un poco más cerca, como lo estamos hoy gracias a ellas, de vivir en una sociedad más justa e igualitaria.

## 3. EL CASO DEL CALLEJERO DE GUADALAJARA Y SUS PROTAGONISTAS

Pero Guadalajara no se escapa de esta regla general, pues al igual que el resto de las ciudades, todavía está muy lejos de la igualdad. Del total de sus calles, plazas, avenidas o bulevares con nombres propios, solo un 9,5 % lo es con nombre de mujer. Sin embargo, y al contrario de lo que sucedía en la mayoría de los espacios públicos del país, de todas ellas, algo menos de la mitad, un total de 30 vías, es en honor a vírgenes (18 calles), santas y religiosas (7 calles) y nobles (5 calles), es decir, un 45 % del total (Fig. 2); mientras que por ejemplo en Madrid, Barcelona o Valencia este mismo tripartito, reflejo del modelo de feminidad tradicional, ascendía a entre el 80 y el 90 % del total de sus calles a mujeres.

Si paseamos por el centro de la ciudad, prácticamente solo encontraremos vías en honor a religiosas o nobles, como las conocidas calle Virgen de la Amparo, calle Santa Teresa de Jesús, plaza de Santa María o calle Condesa de la Vega del Pozo (1852-1916), quien fuera una gran benefactora de la ciudad y cuya labor social le permitió además ganarse uno de los nueve bustos que en 2003 colocó el Ayuntamiento en el céntrico paseo de Fernández Iparraguirre con algunas de las principales figuras de la historia local, siendo ella la única mujer en este paseo. Pero además de protagonizar el casco histórico, si nos vamos a las afueras, las vírgenes están igualmente presentes, pues en el año 2002 el Partido Popular (PP) decidió otorgar en la zona este del sector SP-02 «Los Valles», dentro del barrio de Aguas Vivas, 15 calles más dedicadas a advocaciones de la provincia de Guadalajara, contribuyendo así al incremento en pleno siglo XXI a la presencia y pervivencia de esta misma feminidad convencional, y en este caso además religiosa por el prototipo que representa la Virgen María, en el espacio público de la ciudad.[20]

[20] Expediente de denominación de las vías públicas del sector SP-02 «Los Valles» con topónimos de advocaciones virginales de algunas patronas significativas de la provincia de Guadalajara. Guadalajara, 1 de abril de 2002. Archivo Municipal de Guadalajara, Fondo Ayuntamiento de Guadalajara, carpeta 199671.

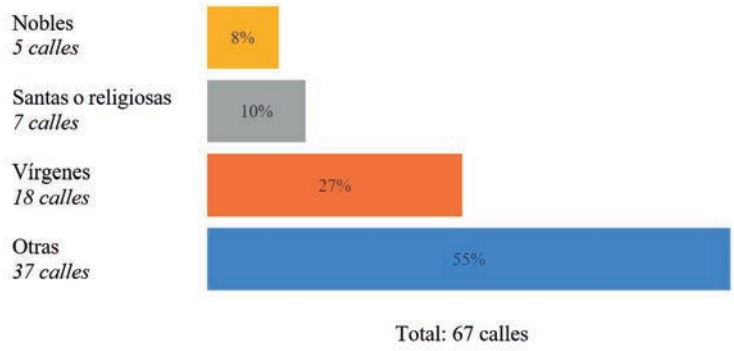



**Fig. 2.** Estadísticas sobre la presencia de mujeres en el callejero de Guadalajara. Elaboración propia.

Así que si lo que buscamos son mujeres que escapen de este molde, en el centro de la ciudad no encontraremos a casi ninguna. Tres casos aislados en diferentes puntos de la periferia nos indican el camino a seguir. La primera de ellas no fue concedida hasta el año 1988 y nos habla de Juana Quílez (1906-2004), la que fuera simultáneamente directora del Museo y de la Biblioteca del Palacio del Infantado y del Archivo Histórico Provincial de Guadalajara, así como fundadora y presidenta de la Asociación de Amas de Casa «Concepción Arenal». Unos años después, en 1991, se concedía una calle a Hermenegilda Portillo (1935), más conocida como «Gilda», una invidente natural de Guadalajara que dedicó toda su vida a vender lotería en la ciudad, donde era conocida y querida por todos los alcarreños/as. En último lugar, la calle Rotundifolia, *alter ego* de Estrella Ortiz (1959), fue otorgada en el 2002 en un espacio, dentro del barrio de Aguas Vivas, dedicado al mundo de la literatura infantil y juvenil y reconoce así la labor de la cofundadora del célebre Maratón de Cuentacuentos de Guadalajara.

Pero sin duda, la mayor concentración de vías en honor a otro ideal de feminidad distinto al habitual se encuentra en las afueras de la ciudad, en el llamado sector SP-04 «Las Cañas-1» (Fig. 3), también dentro del barrio de Aguas Vivas, donde en el año 2004 el Grupo Municipal Socialista-Progresista decidió otorgar 31 calles a mujeres que se habían caracterizado «por tener un papel relevante en la sociedad, ya sea por haber destacado en sus profesiones, muchas veces reservadas a hombres, o por su lucha en pro de la igualdad de derechos de la mujer y que ello sirva como homenaje a todas ellas, incluyéndolas en el callejero».[21] De este modo, y en contrapartida a lo

[21] Expediente de denominación de las vías públicas del sector SP-04 «Las Cañas-1» con nombres de destacadas mujeres españolas. Guadalajara, 18 de noviembre de 2004. Archivo Municipal de Guadalajara, Fondo Ayuntamiento de Guadalajara, carpeta 199673.

**Fig. 3.** Plano del Sector SP-04 «Las Cañas-1» de Guadalajara en el que se encuentran las 31 calles dedicadas a mujeres en el año 2004. Plano del callejero de la ciudad de Guadalajara, 30 de junio de 2022. Ayuntamiento de Guadalajara, <https://www.guadalajara.es/es/ayuntamiento/administracion/cartografia-y-topografia/> (04/02/2026).

**Fig. 4.** Placas de la plaza de Santa María y de las calles Condesa de la Vega del Pozo, Clara Campoamor y Concepción Arenal en Guadalajara. Fotografías de María de la Hoz Bermejo Martínez.

que sucede en el resto de ciudades del país, las calles de Guadalajara en honor a otras mujeres distintas a vírgenes, santas o nobles pasaron del 10 % que representaban en 2004, hasta el 55 % actual, más de la mitad del callejero femenino de la ciudad (Fig. 4).

Pero ¿quiénes son todas ellas? Al comenzar a pasear por sus calles nos encontramos con los nombres de algunas de las políticas y/o activistas que a caballo entre los siglos XIX y XX lucharon por la adquisición de los derechos de las mujeres, contribuyendo de este modo al desarrollo y expansión del movimiento feminista en España, como es el caso de Concepción Arenal (1820-1893); de las abogadas, diputadas de la Segunda República y protagonistas de la lucha por el derecho al voto de las mujeres, Clara Campoamor (1888-1972) y Victoria Kent (1891-1987);[22] de las anarcosindicalistas Teresa Claramunt (1862-1931)[23] y Federica Montseny (1905-1994), quien pasó a la

[22] Sobre el debate por el derecho al voto de las mujeres se ha publicado recientemente un interesante ensayo: LAFUENTE, Isaías: *Clara Victoria. La crónica del debate que cambió la historia de las mujeres,* Barcelona: Planeta, 2021.

[23] Como activista, Teresa Claramunt protagonizó algunas de las huelgas más importantes para la lucha por los derechos de los trabajadores/as de principios del siglo XX. VICENTE VILLANUEVA, Laura: «Teresa Claramunt, memoria y biografía de una heterodoxa», *Arenal,* n.º 2, 2005, pp. 283-290.

historia por ser la primera mujer en ocupar un cargo ministerial en España;[24] o por último, de María de Echarri (1878-1955), quien fuera una de las primeras concejalas del Ayuntamiento de Madrid.[25]

Si seguimos caminando, nos encontramos con destacadas representantes femeninas de las Letras españolas, quienes sufrieron, desde diferentes perspectivas, las dificultades de trabajar en un mundo controlado por hombres, como les sucedió a la escritora Emilia Pardo Bazán (1851-1921) o a la autora del célebre *Diccionario de uso del español*, María Moliner (1900-1981), cuyas candidaturas a la Real Academia Española (RAE) fueron rechazadas en 1891 y en 1972 respectivamente, hasta que 6 años después Carmen Conde (1907-1996) se convirtiera en la primera mujer en formar parte de la Academia.[26] Algunas de estas escritoras tuvieron incluso que recurrir al uso de pseudónimos para poder sacar a la luz sus obras sin que fueran analizadas por la mirada misógina de la sociedad de su tiempo, como fue el caso, entre otras muchas, de la periodista Carmen de Burgos (1867-1932), más conocida como *Colombine*; o de María de la Ó Lejárraga (1874-1974), quien solo tras la muerte de su marido pudo reclamar la co-autoría de sus obras.[27] Pero la situación fue cambiando lentamente y mujeres como Carmen Laforet (1921-2004) vieron reconocida y recompensada su labor profesional cuando en 1944 fue galardonada con el prestigioso premio Nadal por su novela *Nada;*[28] o la filósofa María Zambrano (1907-1991), que en 1981 recibía el premio Príncipe de Asturias de la Comunicación y en 1989 el Premio Cervantes.[29]

A medida que avanzamos, nos encontramos otras vías que nos hablan de mujeres aparentemente muy diferentes, pero que fueron precisamente escogidas por desarrollar profesiones que, aunque muy heterogéneas, hasta que ellas lo hicieron se encontraban bajo dominio masculino. Esa actitud pionera de apertura de puertas tradicionalmente cerradas a las mujeres, como sucedía en el mundo de la medicina, la ciencia, el deporte, el arte o la escritura, es el motivo que las une hoy en el callejero de Guadalajara. Es por ello que la primera parada debemos hacerla en la calle María de Maeztu (1881-1948), quien gracias a su Residencia de Señoritas de Madrid fundada en 1915, permitió que las españolas tuvieran un lugar en el que hospedarse

[24] Federica Montseny fue ministra de Sanidad y Asistencia Social durante la Segunda República entre noviembre de 1936 y mayo de 1937. Una interesante biografía sobre su figura es la de LOZANO DOMINGO, Irene: *Federica Montseny. Una anarquista en el poder,* Madrid: Espasa, 2004.

[25] MORANT, Isabel: *Historia de las mujeres en España y América Latina. Del siglo xx a los umbrales del siglo xxi,* Madrid: Cátedra, 2005, vol. 4, pp. 67-69.

[26] GARRIDO, Elisa: *Historia de las mujeres en España*, Madrid: Síntesis, 1997, p. 474.

[27] MUÑOZ PÁEZ, Adela: «María de la O Lejárraga. Fuego creador», *Maginaria*, n.º 3, 2009, pp. 36-38.

[28] MARÍN, Virginia: «Carmen Laforet: una mujer en fuga», *RILCE. Revista del Instituto de Lengua y Cultura Españolas*, vol. 29, n.º 1, 2013, pp. 187-189.

[29] ZAVALA SILVA, María Guadalupe: «María Zambrano, figura de la vida y del pensamiento español», *Astrolabio*, n.º 11, 2010, pp. 543-549.

en la capital para acudir a la Universidad Central de Madrid a estudiar.[30] Y en un intento de profesionalización de las tareas tradicionalmente femeninas, precisamente uno de los estudios universitarios más demandados en esas primeras décadas del siglo XX fue el Magisterio, como escogieron Concepción Aparicio y Bueno (1866-1923), profesora de la Escuela Normal de Maestras de Guadalajara, o Isabel Muñoz Caravaca (1848-1915), maestra de la Escuela de Niñas de Atienza. Sin embargo, algo más complicado resultaba encontrar a mujeres entre las aulas de Periodismo, como hicieron Benita Asas Manterola (1873-1968), Belén de Sárraga (1872-1950) o Josefina Carabias Sánchez-Ocaña (1908-1980); o por ejemplo de Historia, como María Goyri (1873-1955) o Mercedes Gaibrois (1891-1960), quien además en 1932 se convertía en la primera mujer en acceder a la Real Academia de la Historia en España.[31]

Otro de los campos más cerrados a las estudiantes femeninas era el de las ciencias, motivo por el que fueron homenajeadas con una calle en Guadalajara la ginecóloga Concepción Aleixandre (1862-1952) y la oftalmóloga Elisa Soriano Fisher (1891-1964), ambas fundadoras de la Asociación de Médicas Españolas (AME).[32] Pero si seguimos paseando, el callejero de Guadalajara también nos descubre a algunas pioneras de la pintura, como María Blanchard (1881-1932), Remedios Varó (1908-1968) o Maruja Mallo (1902-1995) quienes, desde sus diferentes vertientes artísticas —cubismo, realismo mágico y surrealismo, respectivamente— reivindicaron con su vida y obra el derecho de las mujeres a dedicarse a la pintura. Subidas al escenario lograron ganarse la vida la actriz Margarita Xirgú (1888-1969) y Ana Mariscal (1923-1995), quien incluso llegó a dirigir 11 películas.[33] Pero fueron muchas las profesiones que estas mujeres abrieron a sus sucesoras, como la fotógrafa Eulalia Abaitua (1853-1943),[34] la tenista Lilí Álvarez (1905-1998), o Juanita Cruz (1917-1981) quien, a pesar de las muchas controversias que su profesión pueda generar, sin duda revolucionó a la sociedad de su

[30] Sobre la vida y la importante labor desempeñada por María de Maeztu puede consultarse el trabajo de D'OLHABERRIAGUE, Concha: *Vida y obra de María de Maeztu,* Madrid: Eila, 2013, p. 73-81.

[31] SEGURA GONZÁLEZ, Wenceslao: «Breve biografía de Mercedes Gaibrois y Riaño de Ballesteros», *Aljaranda,* n.º 47, 2002, pp. 22-23.

[32] Frente a esa escasa o casi inexistente presencia de mujeres en las aulas de Medicina en las primeras décadas del siglo XX, cabe destacar que en la actualidad más de la mitad del alumnado está precisamente compuesto por mujeres: HUGUET, Paco: «Dos mujeres en el año 1883 en la Universitat y un 60 % de alumnas hoy», *Las Provincias,* 23 de mayo de 2015, <http://www.lasprovincias.es/sociedad/educacion/201505/23/mujeres-1883-universitat-alumnas-20150523002621-v.html> (04/02/2026).

[33] ALFONSO GARCÍA, María del Carmen: «Llamas y rescoldos nacionales. "Con la vida hicieron fuego", novela de Jesús Evaristo Casariego (1953) y película de Ana Mariscal (1957)», *Arbor*, n.º 758, 2012, pp. 1093-1094.

[34] Sobre su fotografía, estilo y repercusión de la obra puede consultar el trabajo de JIMÉNEZ OCHOA DE ALDA, Maite: «Eulalia de Abaitúa y Allende-Salazar, pionera de la fotografía en el Bilbao de 1900», *Bidebarrieta*, n.º 21, 2010, pp. 153-165.

tiempo poniéndose una falda de luces para debutar como torera en Las Ventas de Madrid en 1936.[35]

Todas ellas, como muchas de sus predecesoras, de sus contemporáneas y de sus seguidoras, tuvieron que luchar en mundos muy diferentes, pero siempre invadidos por una concepción de la sociedad en la que la mujer no podía ocupar ese lugar público, pues estaba obligada a permanecer en el hogar al cuidado de la familia. La heterogeneidad de sus profesiones no impide que compartan haber sido pioneras en el ejercicio de sus carreras, consiguiendo con ello abrir las puertas a otras muchas en su ámbito profesional y poniendo su granito de arena en la adquisición de la igualdad de derechos entre hombres y mujeres. Aunque siguieron caminos distintos, todas ellas lucharon por un sueño común, la libertad, y eso es lo que estas placas les quieren reconocer.

Con el fin de seguir trabajando por la democratización de nuestros espacios públicos y siendo muy conscientes de que para ello era necesario que las mujeres, no solo pudieran ejercer las profesiones que quisieran, sino que también estuvieran presentes en las calles de sus ciudades, en los libros de Historia y que su labor y su lucha colectiva por la igualdad fuera contada, quisimos trasladar esta investigación a la propia ciudadanía de Guadalajara para descubrirles la historia de sus calles al tiempo que reivindicar una mayor presencia en ellas de mujeres. Así nació la exposición *Con nombre de mujer. Las mujeres en el callejero de Guadalajara,* acogida entre el 26 de noviembre de 2019 y el 20 de noviembre de 2020 en el Archivo Histórico Provincial de Guadalajara (AHPGU), gracias a la colaboración de todos sus trabajadores/as, pero especialmente de María Cedenilla Paredes y de su director, Rafael de Lucas Vegas.[36]

Allí no solo pudimos contar esta historia a más de 1.500 alumnos/as de Educación Primaria y Secundaria de colegios e institutos de Guadalajara y de su provincia, así como a adultos de diferentes asociaciones socioculturales de la ciudad; sino que también aprovechamos la ocasión para trabajar conjuntamente con el Ayuntamiento de Guadalajara para seguir avanzando por la igualdad real, también visual en nuestros espacios públicos. Gracias a la colaboración de los y las visitantes de la muestra que quisieron contarnos a qué mujer dedicarían una calle en su ciudad votando a través de la plataforma de participación ciudadana *Un nombre, una calle* que dispusimos como cierre de la exposición; junto con la labor realizada por la comisión creada a petición del Ayuntamiento y conformada por archiveros/as, especialistas de la historia local de Guadalajara y profesores/as universitarios de diferentes disciplinas de

[35] Su apoderado y esposo, García Antón, publicó de manera póstuma su biografía CRUZ, Juanita: *Juanita Cruz: su odisea,* Madrid: Artes Gráficas Sol, 1982.

[36] Además, se publicó un catálogo sobre la muestra: BERMEJO MARTÍNEZ, María de la Hoz y SIERRA BLAS, Verónica: *Con nombre de mujer. Las mujeres en el callejero de Guadalajara*, Guadalajara: Archivo Histórico Provincial de Guadalajara, 2019, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=776574>.

la Universidad de Alcalá,[37] conformarnos un lista de propuestas que el Ayuntamiento puso a disposición del conjunto de la ciudadanía para su elección a través de su página web.

Así fue como el cambio al fin se hizo realidad,[38] y el pasado 10 de agosto de 2021 seis calles que desde hacía décadas homenajeaban a personas locales, militares y civiles ligadas a la dictadura franquista fueron rebautizadas con nombre de mujer. La antigua calle del General Moscardó Guzmán pasó a ser la calle Brianda de Mendoza y Luna (1470-1534), en honor a la noble y mecenas de la ciudad de Guadalajara que, además, da nombre a uno de sus institutos históricos, el IES Brianda de Mendoza, fundado en 1837; la calle de los Hermanos Ros Emperador ahora recuerda a la humanista Aldonza de Mendoza (*ca.* 1380-1435); la Travesía de estos mismos hermanos luce hoy el nombre de la escritora chilena Gabriela Mistral (1889-1957); la antigua calle de Fernando Palanca ha pasado a reconocer la labor realizada por la bioquímica Margarita Salas (1938-2019); y la antes plaza del Capitán Boixareu Rivera se ha convertido en dos calles, la históricamente conocida como La Carrera, denominación por la que habitualmente se refería a esta vía la ciudadanía a pesar de su diferente nombre oficial, y la hoy calle de María Pacheco (*ca.* 1496-1531), con motivo del quinto centenario de las Comunidades de Castilla. Todas ellas son también ahora testimonio del cambio social que este tipo de medidas supone para la ciudad y para sus habitantes, al tiempo que son reflejo de las transformaciones que iniciativas como esta exposición pueden traer a la sociedad.

[37] Dicha comisión estuvo conformada por Belén Almeida Cabrejas, María de la Hoz Bermejo Martínez, Juan Pablo Calero Delso, María Concepción Carrasco Carpio, Antonio Castillo Gómez, María Cedenilla Paredes, Amparo Donderis Guastavino, Elena de Jesús de Felipe Rodríguez, Fernando Fernández Lanza, Juan Leal Pérez-Chao, Rafael de Lucas Vegas, Araceli Martínez Esteban. Pedro Pérez Herrero, María del Mar del Pozo Andrés, Rita Ríos de la Llave, María Dolores Ruiz-Berdún y Verónica Sierra Blas.

[38] Precisamente este cambio era el que había reclamado años atrás la oposición, cuando en noviembre de 2016 algunas calles de Guadalajara vieron cambiados sus nombres por unas horas. Desde la organización política Ahora Guadalajara se impulsó un acto reivindicativo a favor del renombramiento de las calles que aún servían de reconocimiento público a golpistas franquistas, en concreto la calle Capitán Boixareu Rivera, la calle Fernando Palanca, la calle Gutiérrez Orejón y Plaza de los Caídos en la Guerra Civil, en 2017 renombrada a Plaza de España. Los nombres seleccionados para la sustitución simbólica fueron escogidos a través de un proceso abierto a la ciudadanía, aunque transcurridas unas horas las nuevas placas fueron retiradas por los bomberos. LÓPEZ, Adrián: «Las calles franquistas de Guadalajara desaparecen durante unas horas pese al boicot del PP», *PeriódicoCLM,* 21 de noviembre de 2016, <http://www.periodicoclm.es/articulo/guadalajara/calles-franquistas-guadalajara-desaparecen-horas-pese-boicot-pp/20161121113345006042.html> (04/02/2026).

## 4. ¿CAMINANDO HACIA LA IGUALDAD?

Según el último censo poblacional realizado por el Instituto Nacional de Estadística (INE), las mujeres en Guadalajara representan el 51,65 % de la ciudadanía,[39] y por ello es indiscutible que deberían estar presentes en el espacio público en condiciones de igualdad con la población masculina. Son razones de tipo histórico, político, cultural y social las que explican esta desigual presencia de hombres y de mujeres en los espacios públicos, pues la labor realizada por ellas ha sido históricamente olvidada e ideológicamente se ha tratado de invisibilizarla y de silenciarla, pues tanto en la historia como en la política el protagonismo lo han tenido ellos, salvo en contadas excepciones, porque han sido quienes, en el marco de las sociedades heteropatriarcales, han tenido en sus manos el poder y la autoridad. La escasa presencia de la mujer en el espacio púbico no es sino reflejo y prueba de todo ello.

En lo relativo al callejero, como en la cultura escrita en general, no solo se trata de analizar el contenido del escrito, sino que también es necesario cuestionarnos quién lo ha producido, por qué, y para quién, pues en definitiva la escritura es otra forma de ejercer el poder, y en ella y en el uso que de ella se hace, vemos «lo que se acepta y lo que se rechaza, las personas admitidas y las excluidas».[40] A lo largo de la historia, el ámbito de actuación de las mujeres se limitó al espacio privado, de ahí que la mayoría de las escrituras expuestas que nos encontramos en nuestras ciudades nos hablen de hombres y no de mujeres, salvo excepciones y al margen de las que tienen un carácter religioso que responden precisamente a ese papel convencional de la mujer en la sociedad; porque han sido ellos quienes las han concebido, colocado y conservado. Al igual que ocurre en el callejero de Guadalajara, hasta la década de 1980, tras la muerte del dictador y la vuelta de la debilitada democracia a España, pero especialmente a partir del año 2004, con la llegada del nuevo *estatus quo* que en materia de políticas de la memoria trajo consigo el gobierno de José Luis Rodríguez Zapatero, las calles con nombre de mujer en España eran una *rara avis*.

Los callejeros han cumplido y cumplen una función de memoria pública en la que históricamente las mujeres han quedado en el olvido pues, como sucedía en otros muchos espacios y funciones, se encontraban subordinadas a los hombres y, por ello, el reconocimiento público ejercido a través de la placa de una calle pocas veces ha recaído sobre una mujer y, en caso de haberlo hecho, en su mayoría ha sido en honor a aquellas que han defendido modélicamente la feminidad en la que, siglo tras siglo, fue educada «el otro sexo». Desde que las calles tienen nombre y hasta que en ellas

[39] Censo poblacional de la localidad de Guadalajara a 1 de enero de 2026, <https://ine.es/jaxiT3/Tabla.htm?t=2872> (04/02/2026).

[40] CASTILLO GÓMEZ, Antonio: «La corte de CADMO. Apuntes para una Historia Social de la Cultura Escrita», *Revista de historiografía*, vol. 2, n.º 3, 2005, p. 26.

pudimos descubrir a una mujer diferente, tuvimos que esperar a que pasaran siglos de transformación de una sociedad históricamente heteropatriarcal.

El callejero, en cada uno de sus momentos históricos, es un reflejo de la sociedad que lo ha concebido, creado, modificado y que, además, transita por él. En él podemos descubrir los diferentes modelos de feminidad que ha habido en cada periodo de la historia y, en Guadalajara, se observan dos propuestas claramente diferentes que responden a dos momentos claros de la historia. La mujer protagonista del centro urbano, ubicada en el callejero desde hace décadas y muy visible a la ciudadanía, es aquella que cumple a la perfección los estereotipos de género tradicionales. Por el contrario, la protagonista de las afueras, o como mucho la que ha rebautizado las antiguas calles con denominaciones franquistas, lleva en el callejero tan solo unos años y, aunque mucho menos visible, está ahí para recordarnos al conjunto de la ciudadanía la lucha por los derechos de las mujeres y las dificultades y los esfuerzos que tuvieron que sufrir para poder cumplir sus sueños de ser políticas, escritoras, médicas o artistas y no solo las perfectas esposas, madres y amas de casa que la sociedad quería y esperaba que fueran.

La inmersión masiva de la considerada como cuarta ola del feminismo en los últimos años ha provocado que las cuestiones de género hayan salido por fin a las calles con la intención de no marcharse, pues ese escaso 9,5 % actual del callejero de Guadalajara en honor a mujeres es insuficiente. Aunque muchas de las homenajeadas nos siguen hablando de ese obsoleto ideal de feminidad, un 55 % de estas calles con nombre de mujer en Guadalajara, 37 vías, nos recuerdan la lucha, precisamente, contra esa hegemonía heteropatriarcal que todas ellas tuvieron que vivir y contra la que se enfrentaron para llenarnos a las mujeres de libertad y de igualdad. Hoy, sus placas nos recuerdan su lucha y les permiten quedarse en las calles que es, en definitiva, donde siempre quisieron estar.

## 5. RELACIÓN DE VÍAS CON NOMBRE DE MUJERES EN GUADALAJARA

Vírgenes:

- C/ Virgen de la Amparo
- C/ Virgen de la Hoz
- C/ Virgen de la Peña
- C/ Virgen de la Salceda
- C/ Virgen de la Salud de Barbatrona
- C/ Virgen de la Soledad
- C/ Virgen de los Enebrales

- C/ Virgen de los Olmos
- C/ Virgen de Minerva
- C/ Virgen de Peñahora
- C/ Virgen de Sopetrán
- C/ Virgen del Castejón
- C/ Virgen del Madroñal
- C/ Virgen del Robusto
- C/ Virgen del Saz
- C/ Virgen del Socorro
- C/ Virgen del Valbuena
- Plaza Virgen de la Antigua

Santas y religiosas:

- Av. Santa María Micaela
- C/ Santa María de la Cabeza
- C/ Santa Teresa de Jesús
- C/ Sor Patrocinio
- Plaza de Santa María
- Plaza de las Mártires Carmelitas
- Plaza Sor María Lovelle

Nobles:

- C/ Aldonza de Mendoza
- C/ Brianda de Mendoza y Luna
- C/ Condesa Calnuevas
- C/ Condesa de la Vega del Pozo
- C/ Vizcondesa del Jorbalán

Otras:

- Av. Concepción Arenal
- Av. Mercedes Gaibrois
- Bulevar Clara Campoamor
- C/ Ana Mariscal
- C/ Belén de Sárraga
- C/ Benita Asas Manterola
- C/ Carmen Conde

- C/ Carmen de Burgos
- C/ Carmen Laforet
- C/ Concepción Aleixandre
- C/ Concepción Aparicio
- C/ de Hermenegilda Portillo
- C/ de Juana Quílez
- C/ Elisa Soriano Fisher
- C/ Emilia Pardo Bazán
- C/ Eulalia Abaitua
- C/ Federica Montseny
- C/ Gabriela Mistral
- C/ Isabel Muñoz Caravaca
- C/ Josefina Carabias
- C/ Juanita Cruz
- C/ Lilí Álvarez
- C/ Margarita Salas
- C/ Margarita Xirgú
- C/ María Blanchard
- C/ María de Echarri
- C/ María de la Ó Lejárraga
- C/ María de Maeztu
- C/ María Goyri
- C/ María Moliner
- C/ María Pacheco
- C/ María Zambrano
- C/ Maruja Mallo
- C/ Remedios Varó
- C/ Rotundifolia (*alter ego* de Estrella Ortiz)
- C/ Teresa Claramunt
- C/ Victoria Kent

9

# Paisaje lingüístico-escrito conmemorativo (o escritura expuesta) en Córdoba

Clara Eugenia Peragón López

*Universidad de Córdoba*

Alfredo Ureña Uceda

*Universidad de Almería*

Detén tu paso, caminante y lee.[1]

## 1. INTRODUCCIÓN

Con la finalidad de contribuir a la ampliación de los trabajos existentes sobre la escritura expuesta en espacios públicos del territorio español, en el presente estudio presentamos un avance de los resultados de una investigación, aún en curso, cuyo marco geográfico se circunscribe a la ciudad de Córdoba y, en concreto, a distintos ejemplos localizados en el interior del perímetro de su casco histórico. Hemos de puntualizar, no obstante, que el objetivo que perseguimos implica ir más allá de la mera recopilación y transcripción de las muestras recogidas, por lo que se plantea un análisis desde una perspectiva interdisciplinar que aúna aspectos filológicos e histórico-artísticos.

Para ello, comenzamos exponiendo un estado de la cuestión sobre el tema que nos ocupa. Esta revisión bibliográfica, limitada, aunque no exclusivamente, al ámbito hispánico, no pretende ser exhaustiva, sino que se persigue esbozar un panorama que nos permita evidenciar el creciente interés suscitado hacia esta temática, así como los distintos enfoques desde los que se aborda. Asimismo, incidiremos en algunos de los principales estudios en los que se presenta la recopilación y el análisis de diversos tipos de escritos expuestos en el espacio público pertenecientes a diferentes épocas de la historia y que se hallan dispersos por determinados puntos del territorio español.

[1] Extracto de la inscripción de la lápida conmemorativa del hallazgo de las reliquias de los Santos Mártires Acisclo y Victoria, fachada lateral de la Basílica Parroquial de San Pedro, Córdoba. Todas las fotografías han sido realizadas por los autores del capítulo.

Una de las definiciones más referenciadas y precisas de escritura expuesta es la que aporta el italiano Armando Petrucci, quien se refiere a «cualquier tipo de escritura concebido para ser usado, y efectivamente usado, en espacios abiertos, o incluso en espacios cerrados, con el fin de permitir una lectura plural (de grupo o de masas) y a distancia de un texto escrito sobre una superficie expuesta». A todo ello se añade que la «condición necesaria para que esto ocurra es que la escritura expuesta sea suficientemente grande y presente de manera suficientemente evidente y clara el mensaje (verbal y/o visual) del que es portadora»;[2] una apreciación, esta última, susceptible de matizaciones que expondremos con posterioridad.

Como ya hemos avanzado, el término escritura expuesta se alterna indistintamente en algunas investigaciones con otros tales como epígrafe o inscripción. Conviene, por tanto, establecer los rasgos comunes entre ellos, así como determinar los elementos que permiten diferenciarlos. Sin desplazarnos del ámbito italiano, Angela Donati[3] alude al carácter de escritura expuesta de todo texto epigráfico, poniendo el énfasis en su función comunicativa, entendida esta como un medio para acercar la cultura a las nuevas poblaciones que se iban integrando en el mundo romano a medida que avanzaba la conquista. De este modo, la lectura de los escritos plasmados en edificios públicos, en los hitos de las carreteras, en los basamentos del foro y en las tumbas constituía un instrumento de gran eficacia para dar a conocer la realidad política, cultural y social en la que los nuevos ciudadanos se veían inmersos.[4]

Años más tarde, Jean-Marie Lassère define con rotundidad la Epigrafía como el estudio de las inscripciones.[5] En este caso, el autor pone de manifiesto la relación existente entre esta y otras disciplinas de la Historia Antigua como la Paleografía; una vinculación que, como veremos a continuación, no pasará desapercibida para los autores de los trabajos más recientes sobre esta ciencia publicados en nuestro país. A propósito de los mismos, resulta relevante el hecho de que en todos ellos se haga alusión a la labor docente e investigadora de Joaquín María de Navascués, al que se reivindica como la figura que establece las bases de las actuales tendencias metodológicas y que confiere autonomía a la Epigrafía, tradicionalmente considerada un instrumento auxiliar de la Historia o de la Filología.[6] En su discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia, Navascués definió la inscripción como «la escritura trazada sobre ciertas

[2] PETRUCCI, Armando: *Alfabetismo, escritura, sociedad*, Barcelona: Gedisa, 1999, p. 60.

[3] DONATI, Angela: *Epigrafia romana. La comunicazione nell'antichità*, Bolonia: Il Mulino, 2002. Véase de la misma autora, *L'iscrizione esposta*, Faenza: Fratelli Lega, 2016.

[4] Sobre ello, véase el capítulo 1, titulado «Comunicare in antico», en DONATI, Angela: *Epigrafia romana. La comunicazione nell'antichità*, Bolonia: Il Mulino, 2002, pp. 7-13.

[5] LASSÈRE, Jean-Marie: *Manuel d'Épigraphie romaine*, Paris: Picard, 2007, p. 3.

[6] Véase RAMÍREZ SÁNCHEZ, Manuel: «La epigrafía, de ciencia auxiliar a ciencia histórica», en Enrique Pérez Guerrero (coord.): *Los medios de transmisión de información*, Las Palmas de Gran Canaria: Archivo Histórico Provincial de Las Palmas «Joaquín Blanco», 2011, pp. 11-32.

materias de naturaleza inorgánica, u orgánica a veces, pero siempre caracterizada por una dureza física que requiere procedimientos de escribir adecuados, diferentes de los usuales en la escritura trazada sobre materias escriptorias corrientes».[7] Siguiendo la estela de esta definición, en la que se diluye la tradicional barrera existente entre la Epigrafía y la Paleografía, Ramírez Sánchez se refiere a la primera como:

> una ciencia histórica que, como tal, pretende reconstruir nuestro pasado (…) a través de la localización, estudio y contextualización de las manifestaciones escritas que han llegado hasta nosotros, cualquiera que sea su soporte, y que, en su momento fueron ejecutadas con la finalidad de hacer perdurable su memoria y pública existencia.[8]

De este modo, la Epigrafía, junto con la Paleografía, contribuirían a «hacer una historia de la cultura escrita, que permita estudiar las sociedades pretéritas a partir de los usos y funciones de la escritura en la sociedad que la ha generado».[9] A esto se suma la necesidad de ampliar el marco temporal de los estudios epigráficos, limitados al periodo comprendido entre la Antigüedad y la Edad Media hasta la Edad Moderna y Contemporánea. En la misma línea, Velázquez Soriano también reconoce la interrelación entre las disciplinas antes referidas, al tiempo que aboga por la estimación de las inscripciones, consideradas «textos inscritos (o pintados) en materiales "duros"»,[10] como el objeto de estudio en sí mismo de la Epigrafía.[11] Además, para el examen de la inscripción, la autora reivindica el empleo de una metodología interdisciplinar e integral:

> Habrá, por tanto, que hacer un análisis externo del material en que está grabada y de la forma de la misma; después se estudiará la escritura, para terminar con la lengua y el tipo de texto que contiene: sepulcral, jurídico, honorífico, votivo, etc., si es literario o no, y que, en última instancia, conduce al pensamiento que lo ha producido y la mentalidad que refleja. A partir de este momento, la inscripción —este producto cultural— ofrecerá su aplicación y revelará su importancia en el ámbito de todas las disciplinas con las que podamos relacionarlo. Un viaje, por tanto, de ida y vuelta en la relación interdisciplinar de las áreas de conocimiento.[12]

[7] NAVASCUÉS, Joaquín María de: *El concepto de Epigrafía. Consideraciones sobre la necesidad de su ampliación*, Madrid: Gráf. Aldus, 1953.

[8] RAMÍREZ SÁNCHEZ, Manuel: «El concepto de Epigrafía. Consideraciones sobre la necesidad de su ampliación, cincuenta años después», *Signo. Revista de historia de la cultura escrita*, n.º 15, 2005, p. 55.

[9] Ibídem, p. 56.

[10] VELÁZQUEZ SORIANO, Isabel: «Los estudios epigráficos. Cuestión de métodos interdisciplinares», *Pyrenae*, n.º 39, 2008, p. 13. Véase, de la misma autora: «¿Qué es la epigrafía greco-latina?», *Boletín Archivo Epigráfico*, n.º 1, 2018, pp. 7-18.

[11] Ibídem, p. 11, proporciona la siguiente definición de Epigrafía: «Ciencia que tiene por objeto el estudio integral de las inscripciones o epígrafes, tanto en su materia, forma y función, como en su contenido».

[12] Ibídem, p. 20.

Este mismo planteamiento es defendido por otros autores, como Javier de Santiago Fernández, quien añade que el empleo de la escritura resulta imprescindible en el ámbito de la investigación epigráfica al favorecer, entre otros aspectos, la datación de las muestras; un argumento con el que se manifiesta partidario de la aplicación del método paleográfico.[13]

El interés por las escrituras expuestas en nuestro país se viene materializando en los últimos años a través de la celebración de congresos, jornadas y seminarios, así como con la publicación de artículos y monografías que no solo se centran en el estudio de las inscripciones desde un punto de vista teórico, sino también procedimental. En primer lugar, nos referiremos a una serie de aportaciones que giran en torno a la Epigrafía medieval en España. A este respecto, destacamos, por un lado, las contribuciones del ya mencionado Santiago Fernández que, bajo la consideración del epígrafe como un medio de comunicación publicitaria, ha publicado algunos artículos sobre aquellas inscripciones que, debidas a la realeza o a la nobleza, se hallan expuestas en las ciudades. En otros trabajos, este autor indaga en la forma en la que los estamentos privilegiados hacen uso de la comunicación epigráfica en los condados catalanes entre los siglos IX al XII.[14] A su vez, también centradas en este período, hemos de aludir a otras aportaciones que delimitan la recopilación y el análisis a las muestras existentes en la Comunidad de Madrid[15] y en Toledo.[16]

Avanzando en el tiempo, no podemos dejar de mencionar la intensa labor de reconstrucción de la historia de la cultura escrita que desde hace años realiza el profesor Antonio Castillo Gómez, cuyas publicaciones más relevantes sobre el tema que nos ocupa se ciñen, fundamentalmente, al Siglo de Oro y a la ciudad de Alcalá de Henares.[17] También en torno a las escrituras expuestas de la España del Renacimiento

[13] SANTIAGO FERNÁNDEZ, Javier de: «La epigrafía: evolución conceptual y metodológica», *Documenta & Instrumenta*, n.º 1, 2004, pp. 203-220.

[14] SANTIAGO FERNÁNDEZ, Javier de: «El hábito epigráfico en la Hispania visigoda», *VIII Jornadas Científicas sobre documentación en la Hispania altomedieval (siglos VI-X)*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2009, pp. 291-344; y del mismo autor: «Publicidad, escritura expuesta e Iglesia en los condados catalanes (ss. IX-XII)», *Cuadernos de investigación histórica*, n.º 29, 2012, pp. 133-158 y «Epigrafía y ciudad en el medievo hispano: inscripciones de origen real y nobiliario», *Espacio, tiempo y forma. Serie III, Historia Medieval*, n.º 28, 2015, pp. 515-537. Sobre esta temática, véase también MARTÍN LÓPEZ, María Encarnación y GARCÍA LOBO, Vicente: «La epigrafía medieval en España. Por una tipología de las inscripciones», en Juan Carlos Galende Díaz, Javier de Santiago Fernández (dirs.): *VIII Jornadas Científicas sobre documentación en la Hispania altomedieval (siglos VI-X)*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2009, pp. 185-213.

[15] VELÁZQUEZ SORIANO, Isabel: «La epigrafía de época visigoda en la Comunidad de Madrid», *Zona Arqueológica*, n.º 8, 2006, pp. 769-789; URBINA ÁLVAREZ, Aránzazu: «Pizarras con inscripción de época hispanovisigoda en la provincia de Madrid», *Zona Arqueológica*, n.º 8, 2006, pp. 781-788.

[16] BARROSO CABRERA, Rafael; MORÍN DE PABLOS, Jorge y VELÁZQUEZ SORIANO, Isabel: «La imagen de la realeza en el reino visigodo de Toledo a través de la iconografía y la epigrafía», *Zona Arqueológica*, n.º 11, 2008, pp. 488-508.

[17] Señalamos aquí solo algunos ejemplos de su extensa actividad investigadora, que comprende tanto

mencionamos las contribuciones de Manuel Ramírez Sánchez,[18] quien ha realizado, igualmente, algunas incursiones en las inscripciones romanas de la Provincia Hispania Citerior en la época de Augusto, así como en el marco geográfico canario. Con ello, se abre una novedosa línea de investigación que, en palabras del autor, «puede contribuir a la renovación de la historiografía canaria que, desde hace décadas, sigue centrada en el estudio de los mismos aspectos de la historia social, económica, institucional y política del Archipiélago».[19]

En cuanto a la epigrafía popular, Pedro Javier Cruz Sánchez toma como referencia algunos ejemplos procedentes del mundo rural castellanoleonés, desarrollando una clasificación de escrituras que, desde el siglo XVI, forman parte tanto de los espacios públicos como de los privados y naturales del mundo rural.[20] Por último, respecto al sur de la Península, la provincia de Málaga es la única que, hasta ahora, había atraído la atención de los investigadores. Así pues, siguiendo una metodología clasificatoria, la profesora Alicia Marchant Rivera dedica un artículo a las escrituras expuestas en espacios públicos y privados de la capital malagueña,[21] mientras que Francisco Machuca Prieto aplica el mismo procedimiento metodológico a las de Marbella, la mayoría pertenecientes a la segunda mitad del siglo XX y a la primera década del XXI.[22]

---

artículos en revistas como monografías y colaboraciones en obras colectivas: CASTILLO GÓMEZ, Antonio (coord.): *Escrituras y escribientes. Prácticas de la Cultura Escrita en una Ciudad del Renacimiento*, Las Palmas de Gran Canaria: Gobierno de Canarias y Fundación de Enseñanza Superior a Distancia de Las Palmas de Gran Canaria, 1997; «Artificios epigráficos: lecturas emblemáticas del escribir monumental en la ciudad del Siglo de Oro», en Víctor Mínguez Cornelles (coord.): *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica. Actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica*, Castellón-Benicasim: Universidad Jaime I, vol. 1, 2000, pp. 151-168; la coordinación del volumen *Historia de la cultura escrita. Del Próximo Oriente Antiguo a la sociedad informatizada*, Gijón: Trea, 2002; «Cultura escrita y espacio público en el Siglo de Oro», *Cuadernos del Minotauro*, n.º 1, 2005, pp. 33-50 y «La letra en la pared: usos y funciones de la escritura expuesta en el Siglo de Oro», en Manuel Fernández, Carlos Alberto González, Natalia Maillard (coords.): *Testigo del tiempo, memoria del universo. Cultura escrita y sociedad en el mundo ibérico (siglos XV-XVIII)*, Barcelona: Rubeo, 2009, pp. 581-602.

[18] RAMÍREZ SÁNCHEZ, Manuel: «La tradición de la epigrafía antigua en las inscripciones hispanas de los siglos XV y XVI», *Veleia*, n.º 29, 2012, pp. 255-277; «La expresión epigráfica de la memoria en el Renacimiento: la recuperación de los modelos romanos», en José Manuel Iglesias Gil, Alicia Ruiz-Gutiérrez (eds.): *Monumenta et memoria. Estudios de epigrafía romana*, Roma: Edizioni Quasar, 2017, pp. 87-116.

[19] RAMÍREZ SÁNCHEZ, Manuel: «Paisajes epigráficos en la "provincia Hispania citerior" en época de Augusto», *Veleia*, n.º 31, 2014, pp. 123-141; «Escritura expuesta y poder en Gran Canaria: resultados preliminares», en Francisco Morales Padrón (coord.): *XVII Coloquio de Historia Canario-Americana*, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 2008, pp. 1174-1190.

[20] CRUZ SÁNCHEZ, Pedro Javier: «Una primera catalogación de las escrituras expuestas del medio rural en Castilla y León», *Studia Zamorensia*, n.º 11, 2012, pp. 85-106.

[21] MARCHANT RIVERA, Alicia: «Reflexiones acerca de las escrituras expuestas en espacios públicos y privados en Málaga», *Isla de Arriarán. Revista cultural y científica*, n.º 20, 2002, pp. 137-162.

[22] MACHUCA PRIETO, Francisco: «Reflexiones acerca de las escrituras expuestas. El caso concreto de Marbella», *Cilniana. Revista de la Asociación Cilniana para la Defensa y Difusión del Patrimonio Cultural*, n.º 22-23, 2009-2010, pp. 127-136.

## 2. HACIA UNA DEFINICIÓN DE ESCRITURA EXPUESTA

Antes de adentrarnos en el desarrollo de los aspectos metodológicos de la investigación que presentamos, vamos a delimitar nuestro propio concepto de escritura expuesta, lo que conllevará la matización de algunas de las consideraciones desarrolladas en el apartado anterior. En este sentido, entendemos que esta está constituida por inscripciones sobre cualquier material (piedra, metal o cerámica) presentes en espacios públicos y, por tanto, abiertos y accesibles al viandante-lector, independientemente del soporte, ya sea este un muro (fachadas de casas, palacios, edificios religiosos u otras construcciones) o monumentos públicos (esculturas, fuentes u otro mobiliario urbano).

A su vez, toda inscripción conlleva un «acto epigráfico», es decir, la intencionalidad y la acción de materializar en un soporte duro un mensaje que debe comunicarse. De esta premisa se deriva una función comunicativa que se caracteriza por transmitir un mensaje que, sea cual sea el emisor (normalmente de carácter institucional), lanza una información a un lector anónimo e indeterminado que, de manera voluntaria o involuntaria, capta el mensaje según unos objetivos que pueden ser de muy diversa índole y que condicionarán su lectura. De este modo, el viandante-lector, y su interacción con el texto, es absolutamente imprescindible para que la escritura expuesta tenga sentido y cumpla su función comunicativa. Asimismo, la recepción estará determinada por factores como el origen del receptor, que puede ser local o foráneo, lo que puede repercutir en el grado de conocimiento del personaje o hecho al que se alude en la inscripción. A esto habría que unir otras variables como la edad del lector, su formación, su nivel cultural y el conocimiento de la lengua en que esté escrita la inscripción.[23]

Otro tipo de condicionantes, no directamente vinculados con el lector, sino con el texto, son su visibilidad, al tiempo que aspectos relacionados con el propio formato de la inscripción o de su soporte, como sus dimensiones, caracteres o aspectos técnicos. Finalmente, el estado de conservación será fundamental para permitir una correcta lectura.[24] Por otra parte, la extensión de las inscripciones varía en función del tipo

[23] En el caso que nos ocupa, la lengua más utilizada, obviamente, es el español, seguido del latín, en algunas inscripciones de carácter religioso, y del árabe, utilizado en varios versos y referencias nominativas o topográficas que se acompañan casi siempre de su correspondiente traducción al castellano.

[24] Sobre este último aspecto resulta oportuno señalar que la mayor parte de las obras contempladas en Córdoba y pertenecientes al siglo XX y al actual están bien conservadas. Las posibles deficiencias se limitan a manchas de humedad o acumulación de suciedad, en los soportes pétreos, o a pequeñas fracturas o pérdida de fragmentos de cerámica vidriada, en los azulejos, pero sin gran trascendencia para la integridad de las piezas o para la comprensión de la información que se transmite. Algunas inscripciones correspondientes al último tercio del Setecientos, sin embargo, resultan muy frustras. Así ocurre con los caracteres de varias de las 10 cartelas que ostentan los pedestales de la reja que envuelve el Triunfo de San Rafael de la Puerta

**Fig. 1.** Cartela con inscripción en latín, Triunfo de San Rafael, 1765-1781, Plaza del Triunfo.

de información que se transmite, que va desde la mera identificación onomástica, a la que pueden añadirse datos cronológicos y de filiación, hasta textos históricos, narrativos o laudatorios, pasando por la reproducción de fragmentos literarios o por la localización del inmueble asociado al nacimiento o muerte de los personajes. En cualquier caso, para la completa recepción del mensaje es necesario tener conocimiento de los referentes culturales propios de la época a la que pertenece el texto, de modo que la falta de información en torno al contexto pragmático o extralingüístico puede derivar en una comprensión parcial de lo que se transmite.

Otras variables son las de tipo lingüístico, en las que habría que diferenciar entre lengua y lenguaje. En cuanto a la primera, la existencia de inscripciones en latín puede dificultar la recepción del mensaje para el lector actual. Sin embargo, como ya hemos

del Puente (Fig. 1) y con los de la lápida ubicada en la fachada lateral del Seminario Diocesano. Todos estos textos, que aluden tanto al proceso de construcción del monumento en cuestión como a la interpretación del rico programa iconográfico que presenta, fueron convenientemente recogidos y transcritos por RAMÍREZ DE ARELLANO Y GUTIÉRREZ, Teodomiro: *Paseos por Córdoba, ó sean apuntes para su historia,* Córdoba: Imprenta de D. Rafael Arroyo, tomo IV, 1877, pp. 148-158, <https://biblioteca.cordoba.es/BibDigital/paseos_por_cordoba/paseos_por_cordoba_ramirez_arellano_t4.pdf> (04/02/2026).

adelantado, también encontramos un problema similar para quien no tiene conocimiento del español (o del idioma de que se trate), dándose esta misma circunstancia con el castellano antiguo, por la presencia de arcaísmos o expresiones y grafías en desuso. En relación con el lenguaje, su utilización puede sufrir variaciones en función de la naturaleza de los personajes o acontecimientos aludidos, siendo recurrente el empleo de formulismos que permiten categorizar distintos tipos de epígrafes.

## 3. METODOLOGÍA

La investigación que presentamos se ha llevado a cabo siguiendo una serie de fases. Previamente, hemos delimitado nuestro objeto de estudio, que recordamos que, atendiendo a las premisas establecidas, es cualquier muestra de escritura expuesta en un material duro que puede estar adosada o embutida en fachadas o muros exteriores de edificios de carácter monumental, residencial, o bien, que forme parte de monumentos públicos, siempre dentro del perímetro del casco histórico de Córdoba. Asimismo, es necesario que esta se halle en un espacio público abierto y, por tanto, visible y accesible para la población.[25]

En relación con el marco cronológico, no hemos establecido ninguna delimitación, ni en cuanto a la fecha en la que los escritos fueron expuestos, ni en cuanto a la época a la que aluden. En este sentido, la inscripción más antigua constatada, correspondiente a la sepultura del obispo don Pascual, data de finales del siglo XIII (Fig. 2). Otro grupo de muestras, de carácter religioso, se sitúa entre el último tercio del XVIII y principios del siguiente, si bien también existen algunos ejemplos fechados a mediados del 1600, en agradecimiento a la finalización del mortífero brote de peste bubónica de la época. La mayor parte de las inscripciones, sin embargo, corresponden a distintos momentos de la pasada centuria, principalmente a la primera década, cuando el poder civil local empieza a utilizar este recurso como medio de propaganda política y para instruir a los ciudadanos en ejemplares modelos de conducta e incentivar la exaltación del glorioso pasado de la ciudad.[26] Resultan igualmente prolíficos en el levantamiento de monumentos públicos y en el montaje de placas conmemorativas los años sesenta y, en menor medida, los noventa. No obstante, también en los últimos cuatro lustros se han instalado algunas obras, pudiéndose datar las más actuales entre 2015 y 2020.

[25] Cabe puntualizar que no hemos recogido aquellas inscripciones que se limitan a identificar la titularidad y función de edificios oficiales, puesto que consideramos que no aportan información relevante para el conocimiento del patrimonio cultural cordobés. Tampoco hemos contemplado las referencias toponímicas ni los nombres de calles y del resto de espacios urbanos.

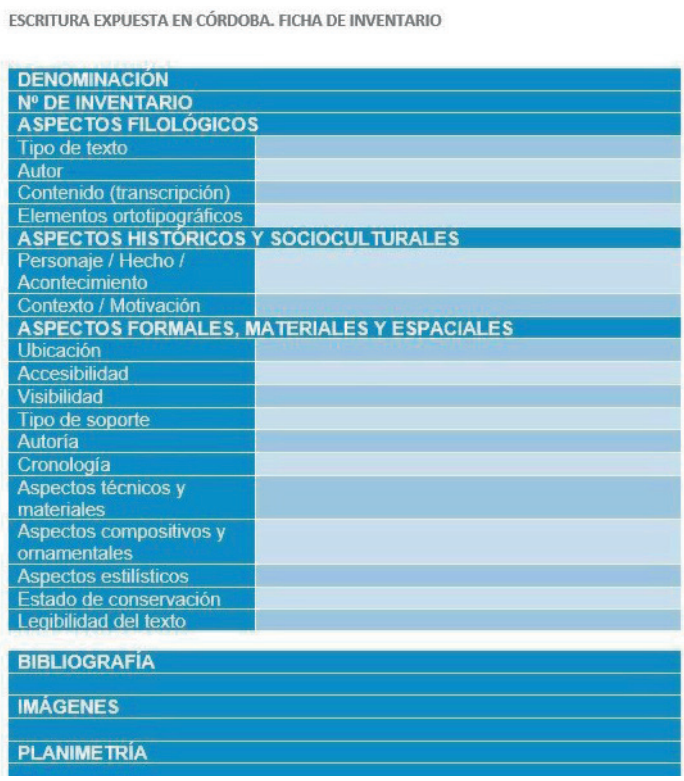
[26] ESPIAU EIZAGUIRRE, Mercedes: *El monumento público en Sevilla,* Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1993, p. 76.

**Fig. 2.** Sepulcro del obispo don Pascual, Triunfo de San Rafael, Plaza del Triunfo.

El primer paso en nuestra investigación ha sido la búsqueda de muestras de escritura expuesta a través de bibliografía específica tanto sobre la Historia y Patrimonio Artístico de Córdoba como la relacionada con los autores de los monumentos, placas y azulejos tratados. Se han consultado, asimismo, referencias de distinta índole que se ocupan de los hechos que se narran en las inscripciones y de los personajes a los que están dedicadas. Como fuente literaria, los *Paseos por Córdoba,* de Teodomiro Ramírez de Arellano (1873-1877), nos han ofrecido una valiosa información, así como acceso a la transcripción de todas las muestras de escritura expuesta existentes entonces en la ciudad.[27] Al mismo tiempo, ha sido de obligada consulta la *Guía Digital del Patrimonio Cultural de Andalucía*, herramienta del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico que recoge parte de los monumentos públicos cordobeses.[28] Todo ello, junto con nuestro propio conocimiento previo de la ciudad, nos ha aportado una información muy útil para realizar un primer listado a partir del que empezar el correspondiente trabajo de campo. Para facilitar la recogida y organización de la información aportada por las inscripciones, se elaboró con antelación un modelo de ficha de inventario estructurada en tres grandes bloques que responden al carácter interdisciplinar del que partimos (Fig. 3).

[27] RAMÍREZ DE ARELLANO Y GUTIÉRREZ, Teodomiro: *Paseos por Córdoba…*

[28] *Guía Digital del Patrimonio Cultural de Andalucía*, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, <https://guiadigital.iaph.es/> (04/02/2026).


ESCRITURA EXPUESTA EN CÓRDOBA. FICHA DE INVENTARIO

| | |
|---|---|
| **DENOMINACIÓN** | |
| **Nº DE INVENTARIO** | |
| **ASPECTOS FILOLÓGICOS** | |
| Tipo de texto | |
| Autor | |
| Contenido (transcripción) | |
| Elementos ortotipográficos | |
| **ASPECTOS HISTÓRICOS Y SOCIOCULTURALES** | |
| Personaje / Hecho / Acontecimiento | |
| Contexto / Motivación | |
| **ASPECTOS FORMALES, MATERIALES Y ESPACIALES** | |
| Ubicación | |
| Accesibilidad | |
| Visibilidad | |
| Tipo de soporte | |
| Autoría | |
| Cronología | |
| Aspectos técnicos y materiales | |
| Aspectos compositivos y ornamentales | |
| Aspectos estilísticos | |
| Estado de conservación | |
| Legibilidad del texto | |
| **BIBLIOGRAFÍA** | |
| **IMÁGENES** | |
| **PLANIMETRÍA** | |

**Fig. 3.** Modelo de ficha de inventario. Elaboración propia.

La segunda fase de nuestro proceso metodológico ha consistido en realizar una serie de recorridos sistemáticos por el casco histórico de la ciudad para localizar las piezas del listado elaborado en la fase anterior. Tras su localización, registro e identificación se han documentado gráficamente y se han ubicado sobre plano. Además, se han recogido sobre la ficha de inventario aquellos datos que se podían incluir a partir de un primer contacto ocular.

El número de obras localizadas hasta el momento asciende a 80, y han sido clasificadas en una doble categoría. En una primera, atendiendo a elementos de tipo formal, hemos distinguido, por una parte, las placas pétreas, azulejos y pinturas murales, y por otra, las inscripciones presentes en el patrimonio mueble urbano. La segunda categoría se basa en criterios de contenido, para lo que se han establecido tres núcleos temáticos que matizaremos posteriormente: escrituras religiosas, literarias y honoríficas-conmemorativas.

## 4. ESCRITURA EXPUESTA EN CÓRDOBA. AVANCE DE RESULTADOS

Partiendo de las cuestiones de tipo formal, hemos registrado un total de 43 muestras adosadas o aplicadas a fachadas. De entre estas, 29 son placas de piedra (caliza, mármol, granito), 10 de cerámica vidriada y 2 de bronce, a lo que se suman 2 aportaciones de pintura mural. La mayoría de estos escritos se hallan en fachadas de arquitectura popular correspondientes a casas y edificios privados y, en menor medida, en edificios de carácter monumental, sobre todo en iglesias. Casi todos están localizados en callejuelas estrechas o en plazas de reducidas dimensiones y siempre ligadas a la vida de los distintos personajes. La altura a la que se disponen suele permitir una lectura a simple vista, si bien la sinuosidad de las calles y la mimetización con las fachadas a veces dificultan su localización. Esto ocurre con la placa conmemorativa al escritor y periodista cordobés Marcos Rafael Blanco Belmonte. Ubicada junto al dintel de la puerta de su casa natal, situada en el inicio de la calle Cardenal Herrero, prácticamente frente a la torre campanario y Puerta del Perdón de la Catedral, la blancura del mármol de la lápida, presidida por un busto en bajorrelieve de nuestro personaje, se funde con el blanco de la cal que cubre la fachada y con el tono blanquecino de las molduras pétreas que envuelven los vanos y cornisas.

Por otra parte, las 37 muestras restantes están expuestas en los pedestales de monumentos públicos y en otros hitos arquitectónicos que, como herencia de la concepción espacial y urbanística de los siglos XVI, XVII y XVIII, buscan «emplazamientos de gran significación en la ciudad».[29] En buena medida, suponen significativos ejemplos del patrimonio artístico cordobés y son obra de señeros escultores contemporáneos como, entre otros, Mariano Benlliure, autor del monumento al Duque de Rivas; o bien se trata de joyas del Renacimiento, como la Puerta del Puente, o del Barroco, como el adyacente Triunfo de San Rafael. El material predominante ahora sigue siendo la piedra con la inscripción grabada y, en menor medida, el bronce (Fig. 4).

En aquellas ocasiones en las que las esculturas públicas no son de grandes dimensiones y están situadas en espacios ajardinados, la vegetación envolvente llega a ser un obstáculo para su accesibilidad y visibilidad. En este sentido, destacamos tres piezas que sufren tales circunstancias. En primer lugar, nos referimos al busto en bronce dedicado a Garcilaso de la Vega, montado sobre un basamento prismático de mármol blanco. A pesar de que debería presidir el pequeño espacio ajardinado de la recoleta Plaza de Ángel de Torres, en realidad pasa desapercibido para el transeúnte, debido a que queda oculto bajo la penumbra creada por las frondosas copas de los cuatro

[29] FERNÁNDEZ-BACA CASARES, Román; FERNÁNDEZ CACHO, Silvia y SALMERÓN ESCOBAR, Pedro (dirs.): *Guía del Paisaje Histórico Urbano de Sevilla,* vol. 1, Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2015, p. 265, <https://www.iaph.es/export/sites/default/galerias/patrimonio-cultural/documentos/gestion-informacion/GPHUS_guia_paisaje_urbano_sevilla_volumen_1.pdf> (04/02/2026).

**Fig. 4.** Detalle del Triunfo de San Rafael, Plaza del Triunfo.

naranjos que flanquean la estatua. Es cierto, no obstante, que cuando se advierte la presencia del monolito, la lectura del texto inscrito en el frontal marmóreo del pedestal se realiza con facilidad:

> EN CONMEMORACIÓN / DEL IV CENTENARIO DE LA MUERTE DEL / INCA GARCILASO DE LA VEGA / SU ESPÍRITU CREO UNA / CONCIENCIA COLECTIVA DE MESTIZAJE / INSPIRADO EN EL CONOCIMIENTO / LA TOLERANCIA Y EL DIALOGO / LA CIUDAD DE CÓRDOBA / 23 DE ABRIL DE 2016.

Una coyuntura similar ocurre con el monumento a Rubén Darío. En esta ocasión se trata de la parte inferior de un fuste de piedra dispuesto sobre un pedestal paralelepipédico del mismo material, cuyo frontal ostenta un medallón de bronce. En él se aprecia un busto en bajorrelieve del escritor y una inscripción, dispuesta a lo largo del borde superior («PRINCIPE DEL VERSO CASTELLANO») junto al nombre del literato («RUBEN / DARIO»), que flanquea el rostro del personaje. Fue instalado en 1967 por iniciativa del Ayuntamiento de Córdoba en los Jardines de la Agricultura para conmemorar el centenario del nacimiento del poeta. Como en el caso anterior, una vez localizada la estructura, la inscripción es fácilmente descifrable. Sin embargo, esta se encuentra inserta en una zona no practicable para los viandantes, concretamente, en el interior de un parterre envuelto por arbustos.

Muy cerca, en el mismo espacio ajardinado, se descubre el monumento al escultor Mateo Inurria. Su estructura, similar a la del hito dedicado a Garcilaso, consta de un pedestal pétreo troncopiramidal sobre el que descansa un busto firmado por Adolfo

**Fig. 5.** Monumento a Mateo Inurria, Jardines del Agricultura.

Aznar Fusac en 1928.[30] Ahora, no es la obra la de difícil acceso, sino la breve inscripción del frontal del pedestal: «CORDOBA / A / MATEO INURRIA», que queda parcialmente oculta por la vegetación (Fig. 5). Sobre esta emerge la pétrea cabeza de uno de los escultores más prolíficos y señeros de la España del primer cuarto del siglo XX, fallecido cuatro años antes de que se erigiera este monumento.

Por lo que se refiere a cuestiones de carácter ortotipográfico, se advierte una alternancia en los tipos de letra que se emplean. En este sentido, la capital romana está presente en aquellos textos de cronología más antigua, como en el sepulcro del obispo don Pascual, de finales del siglo XIII, incluido en el basamento del Triunfo de San Rafael. Las inscripciones que campean sobre el vano de la inmediata Puerta del Puente, alusivas a la finalización de su fábrica en 1575, presentan la misma tipografía: «REINANDO LA SACRA CATOLICA REAL MA/GESTAD DEL REI DON PHELIPE NVUESTRO / SEÑOR SEGVNDO DE ESTE NOMBRE».

En el resto de inscripciones priman las combinaciones de distintos tipos de mayúsculas con versalitas,[31] sobre todo en las lápidas de principios del siglo XX, o en el

[30] REYERO HERMOSILLA, Carlos: «La renovación del monumento público en España en tiempos de Mateo Inurria», en Carmen Bernárdez Sanchís (coord.): *Mateo Inurria y la escultura de su tiempo*, Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba, 2007, pp. 126-157.

[31] Es muy poco frecuente el uso de la minúscula, presente en la inscripción situada bajo la efigie pétrea

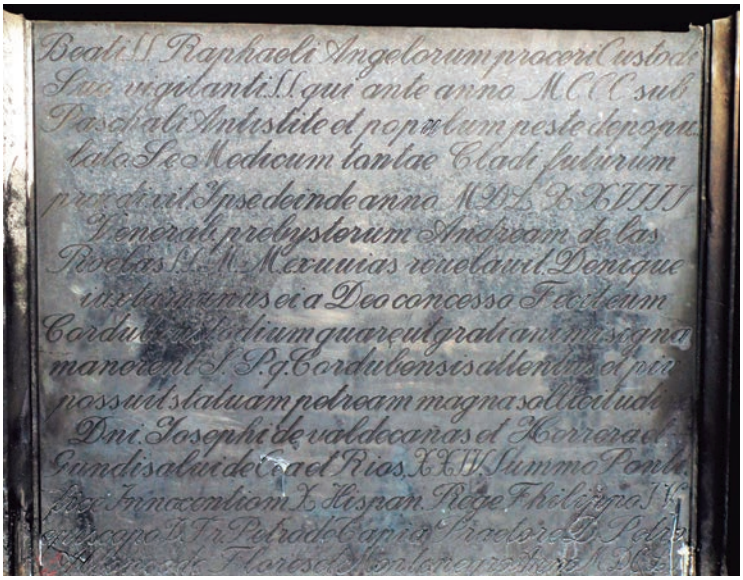


**Fig. 6.** Cartela alusiva al encargo del Monumento a San Rafael, 1651, Puente Romano.

panel de azulejos alusivo a Miguel de Cervantes, instalado en 1917 en la fachada del antiguo Hospital de la Caridad, junto a la puerta de acceso a los actuales museos de Bellas Artes y de Julio Romero de Torres, en la Plaza del Potro (Fig. 7). Con él se pretende reivindicar los orígenes cordobeses de la familia del escritor y responde a un bellísimo diseño, con fondo blanco azul para las letras y otros motivos ornamentales de estilo regionalista, debido al ceramista sevillano Manuel Vigil-Escalera Díaz, cuya firma aparece en el ángulo inferior derecho.[32] Bajo una guirnalda vegetal que une

de San Rafael dispuesta sobre el pretil del Puente Romano. El bellísimo bulto redondo del arcángel y su rico basamento de líneas barrocas, datados en 1651, son obra de Bernabé Gómez del Río, mientras que el texto de la referida cartela, redactada en latín por el jesuita Juan Bautista Caballero, hace alusión precisamente al encargo del conjunto escultórico por parte de don José de Valdecañas y don Gonzalo de Cea, Caballeros Veinticuatro de la ciudad (Fig. 6), RAMÍREZ DE ARELLANO Y GUTIÉRREZ, Teodomiro: *Paseos por Córdoba…*, tomo III, 1877, pp. 355-356, <https://biblioteca.cordoba.es/BibDigital/paseos_por_cordoba/paseos_por_cordoba_ramirez_arellano_t3.pdf> (04/02/2026). También la pequeña imagen de bronce, de reciente factura, titulada *Alegoría del agua*, y debida a Teresa Guerrero <https://guerreroescultora.wordpress.com/teresa-guerrero-artista-escultora-escultura-guerreroescultora-teresaguerrero-2/> (04/02/2026), presenta grafías en minúscula en su pedestal, ornado con los siguientes versos, en árabe y en español: «Maravillado por la belleza de este baño, / el tiempo ha venido a teñir / las lucernas de su techo / con los rubores del crespúsculo / Ibn Suhayd / Córdoba, 992-1.035». Situada junto a los antiguos baños de época islámica denominados «de la Pescadería», el poema evoca sus desaparecidas salas.

[32] Sobre la prolífica producción de este artífice de paneles de azulejos en los que las letras van acompañadas de una rica ornamentación, véase VIGIL-ESCALERA Y PACHECO, Fernando: *Manuel Vigil-Escalera y*

**Fig. 7.** Panel de azulejos homenaje a Miguel de Cervantes, Plaza del Potro.

sendos medallones que contienen el escudo municipal de Córdoba y un retrato del literato, se recoge el siguiente texto:

> MIGVEL DE CERVANTES SAAVEDRA / DE ABOLENGO CORDOBES / MENCIONÓ ESTE LVGAR Y BARRIO / EN LA MEJOR NOVELA DEL MUNDO. / VARIOS CORDOBESES CON AMOR DE PAISANOS Y CON VENERACION DE ESPAÑOLES DEDICAN ESTE / HUMILDE RECVERDO AL INSVPERABLE ESCRITOR / MCMXVII

En relación con el contenido, en las inscripciones de carácter sacro hemos considerado todas las que tienen un componente relacionado con la religión católica, pudiendo referirse a personajes concretos (sacerdotes y religiosos cordobeses), conmemoraciones de hechos (instauración de órdenes religiosas en la ciudad, culminación de templos y proclamaciones de dogmas), peticiones y oraciones a devociones locales (santos mártires patronos de Córdoba y San Rafael) y marianas.[33]

*Díaz. Pintor ceramista: 1885-1938*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1997 (Tesis Doctoral), <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/26905> (04/02/2026).

[33] Fuera del cómputo establecido queda un grupo de azulejos de temática relacionada con la Semana Santa. Se distribuyen por espacios públicos de toda la ciudad, adosados a templos o a fachadas de edificios vinculados a la historia de las cofradías o a momentos de especial significación durante el discurrir de las procesiones. Herederos de las capillas abiertas de la ciudad conventual contrarreformista, tienen como objetivo sacralizar el espacio público a través de la representación de imágenes sacras, principalmente marianas

En este grupo, una de las que aporta mayor información corresponde a la conmemoración de la invención o hallazgo de las reliquias de los santos patronos de la ciudad, Acisclo y Victoria, junto con los restos óseos de otros 22 mártires de época islámica. Este singular hecho acaeció en 1575, en el marco de los trabajos de ampliación y reforma que se estaban llevando a cabo en la iglesia gótico-mudéjar de San Pedro. Acontecimientos de similares características empezarían a florecer por distintos puntos del país, en una España que, desde las últimas décadas del siglo XVI, empezaba a crear el clima propio de la cultura de la Contrarreforma. En este contexto, el descubrimiento de los *Libros Plúmbeos* en el Sacromonte de Granada, entre 1595 y 1599, fue uno de los de mayor difusión y trascendencia.[34] Desde 1909 campea en el testero occidental del referido templo cordobés una lápida marmórea de formato rectangular, en sentido vertical, y abigarrada escritura incisa, ornamentada en la parte superior con un bajorrelieve que representa un crismón flanqueado por cuatro hojas de palma entrelazadas, símbolo del martirio. En ella se nos exhorta explícitamente a detenernos para leer su contenido, que narra el suceso en los siguientes términos:

> EN EL AÑO DEL SENOR DE 1575 / CON OCASIÓN DE PRACTICAR UNA OBRA EN ESTA IGLE/SIA DEL APOSTOL SAN PEDRO FUE DIOS SERVIDO DE QUE / SE DESCUBRIESEN LAS SAGRADAS RELIQUIAS DE LOS SANTOS / MARTIRES, QUE EN ELLA SE VENERAN / ACISCLO Y VICTORIA / NUESTROS PATRONOS / FAUSTO, JAUNARIO Y MARCIAL / PERFECTO, ARGIMIRO, CRISTOBAL Y LEOVIGILDO, SISENANDO / ZOILO, ELIAS Y JEREMIAS, AGAPITO, PABLO Y TEODOMIRO/ SA[ ] I[ ]OTO, ARGENTEA, FLORA Y MARIA, EPILA, FELIX, RO/GELIO Y SERVODEO: / LAS CUALES, EN EVITACION DE QUE FUESEN PROFANADAS, OCUL/TO COMO RICO DEPOSITO, LA PIEDAD DE LOS ANTIGUOS CRIS/TIANOS CORDOBESES EN LOS TIEMPOS DE LA PERSECUCION / SARRACENA. / HINC JAM VICTOREM CHRISTUM REVERENTER ADORA / ET SACRUM SUPPLEX HUMC VENERARE LOCUM. / DETÉN TU PASO, CAMINANTE Y LEÉ / AUNQUE DE TI SE BURLE LA PIEDAD: / EL TESORO MAYOR DE ESTA CIUDAD / TRAS DE ESTE MURO, DESCUBIERTO FUE. / AUN SE CONSERVA DENTRO Y AUN SE VÉ / LIBRANDONOS DE TODA ADVERSIDAD: LOS RESTOS SON DE LOS QUE EN OTRA EDAD / DIERON SU NOBLE SANGRE POR LA FE. / ESTE LUGAR TE DICE: -VEN A MI: / REVERENCIA LA SANTA TRADICION: / ALMA Y SENTIDOS RECONCENTRA EN TI. / Y CUAL ONDA DE INCIENSO TU ORACION / ELEVE HASTA LOS CIELOS DESDE AQUÍ / LA LLAMA DE TU PROPIO CORAZON. / PARA PERPETUAR LA MEMORIA DE TAN MARAVILLOSO DES/CUBRIMIENTO, CONFIRMADO POR DIOS MEDIANTE RAROS PRODIGIOS / Y REVELADO POR NUESTRO CUSTODIO EL ARGANGEL SAN

o cristíferas correspondientes a las devociones propias de las hermandades sacramentales y penitenciales de Córdoba, y se acompañan, por regla general, de breves textos que permiten identificar a los titulares.

[34] BARRIOS AGUILERA, Manuel y GARCÍA-ARENAL AGUILERA, Mercedes: *Los Plomos del Sacromonte. Invención y tesoro*, Valencia: Universidad de Valencia, 2006.

/ RAFAEL AL VENERABLE SACERDOTE ANDRES DE LAS / ROELAS, A LA VEZ QUE PARA AVIVAR EL FERVOR DE LOS FIELES / A LOS GLORIOSOS MARTIRES, NUESTROS PROTECTORES. SE / ERIGIO ESTA LAPIDA A EXPENSAS DE VARIOS DEVOTOS / CORDOBESES EN EL AÑO DE 1909. / LAUS DEO

Entre la escritura expuesta de carácter religioso, destacamos igualmente, por su valor devocional en el contexto local, la incluida en el monumento dedicado al Beato Cristóbal de Santa Catalina. Este preside la pequeña plaza que, a modo de compás, se abre ante la portada de la iglesia del Hospital de Jesús Nazareno, fundado por este sacerdote en 1673.[35] El conjunto escultórico se compone de un pedestal prismático de mármol negro, sobre el que se dispone un bulto redondo, de medio cuerpo y en el mismo material y color, de uno de los personajes de mayor transcendencia del acervo histórico, religioso y asistencial de Córdoba. Erigido en 1989 por suscripción popular, el conjunto es diseño del arquitecto Carlos Luca de Tena, como señala una inscripción situada en la parte posterior del monolito, mientras que la efigie es obra del escultor Antonio Gallardo Parra. Otras tres inscripciones, grabadas respectivamente en el frontal y en los laterales de este pedestal, presentan al personaje, aludiendo a su principal aportación a la historia de la ciudad, y recogen breves textos recogidos de sus visiones y experiencias místicas:

CRISTOBAL / DE SANTA CATALINA / FUNDADOR DE LA CONGREGACION / DE HERMANAS HOSPITALARIAS DE / JESUS NAZARENO FRANCISCANAS / MERIDA 25 DE JULIO DE 1638 / CORDOBA 24 DE JULIO DE 1690

MI PROVIDENCIA Y TU FE / TENDRAN ESTA CASA / EN PIE ( JESUS NAZARENO AL P. CRISTOBAL)

TENED CONFIANZA / PORQUE LA MANO DE DIOS / SABE ABRIRSE PARA / EL SOCORRO CUANDO LAS / NECESIDADES APRIETAN (V. P. CRISTOBAL)

En cuanto a las inscripciones literarias, estas aluden tanto a escritores cordobeses como a otros relacionados, de alguna manera, con la ciudad, como es el caso de Miguel de Cervantes, ya referido con anterioridad. Aquí habría que diferenciar entre los escritos que reproducen fragmentos de textos o poemas completos, de aquellos que facilitan algún tipo de información sobre sus autores. Los primeros son, en realidad, los menos numerosos, y se trata de los que indicamos a continuación: tres fragmentos de otras tantas obras del Duque de Rivas; dos poemas, en árabe y en

[35] LÓPEZ MORA, Fernando: *Pobreza y asistencia caritativa en el Reino de Córdoba: los hospitales de Jesús Nazareno (a fines del siglo XVIII)*, Córdoba: Cajasur, 1992.

**Fig. 8.** Monumento al Duque de Rivas, Jardines del Duque de Rivas.

**Figura 9.** Detalle del monumento al Duque de Rivas.

español, de Ibn-Zayun y la Princesa Wallada; unos versos del poeta Ibn Suhayd sobre el Baño de la Pescadería, ya reproducidos; el poema de Mario López a la Plaza de los Dolores y el tributo a Córdoba de Góngora. A ellos se unen unas estrofas del poema «San Rafael», pertenecientes al poemario *Romancero Gitano*, de Federico García Lorca. Estas se pueden leer en el monumento denominado *Poesía-pez*, con el que se rinde homenaje al granadino desde la ribera meridional del río, junto a la Torre de la Calahorra.

Los jardines dedicados al Duque de Rivas están presididos, en su glorieta central, por uno de los monumentos públicos de mayor valor artístico de cuantos nos ocupan. Con él se exalta al dramaturgo cordobés Ángel de Saavedra, titular del mencionado ducado y una de las figuras más relevantes del romanticismo español. El Ayunta-

miento de la ciudad inauguró en 1929 el proyecto que iniciara tres años antes uno de los más preclaros escultores del momento, Mariano Benlliure (Fig. 8). El conjunto escultórico aparece firmado y fechado en 1927, y pertenece a la fase final de su producción, en la que recibe encargos para escultura oficial por toda España e Hispanoamérica.[36]

Sobre un pedestal prismático que apea en un doble plinto troncopiramidal de granito, se yergue un bulto redondo, de cuerpo entero y de pie, que representa al duque envuelto en una capa y portando un sombrero de copa en la mano derecha. El pedestal presenta, adosadas en sus frentes, placas de mármol gris que albergan inscripciones. La frontal se reserva para la identificación del personaje y para la indicación de la labor promotora por parte del Ayuntamiento. La trasera reproduce un fragmento de *El faro de Malta,* mientras que en las laterales ocurre lo propio con el caso de *Don Álvaro o la fuerza del sino* y *Un castellano leal.*[37] Estos dos últimos paneles marmóreos se coronan con sendos frisos de altorrelieves en bronce que representan escenas alusivas a los correspondientes textos, y se ornan con festones vegetales, roleos y mascarones del mismo material (Fig. 9). En ese metal también están fundidos el escudo municipal de Córdoba y el de la casa ducal de Rivas, que completan el programa iconográfico.

Otra zona ajardinada frontera del casco histórico, el Campo de los Mártires, acoge un templete compuesto por cuatro columnas pétreas que soportan una cubierta de teja a cuatro aguas. En el centro, un pedestal prismático de mármol sostiene un bulto redondo de bronce, realizado por el escultor Pablo Yusti Conejo en 1971. Este representa dos manos entrelazadas, concebidas como homenaje por parte del Ayuntamiento, según reza en la inscripción de la parte posterior del monumento, a dos enamorados de época omeya: los poetas Ibn Zaydun y la Princesa Wallada. A continuación, reproducimos sendos poemas, que aparecen inscritos en árabe y en español en el frontal de la base:

> TENGO CELOS DE MIS OJOS DE MI TODA / DE TI MISMO DE TU TIEMPO Y LUGAR / AUN GRABADO TU EN MIS PUPILAS / MIS CELOS NUNCA CESARAN / VALADA
>
> TU AMOR ME HA HECHO CELEBRE ENTRE LA GENTE / POR TI SE PREOCUPAN MI CORAZON Y MI PENSAMIENTO / CUANDO TU TE AUSENTAS NADIE PUEDE CONSOLARME / Y CUANDO LLEGAS TODO EL MUNDO ESTA PRESENTE / IBN ZAYDUN

[36] MONTOLÍU SOLER, Violeta: *Mariano Benlliure, 1862-1947,* Valencia: Generalitat Valenciana, 1997, p. 219.

[37] <https://fundacionbenlliure.wordpress.com/monumentos-en-espana/> (04/02/2026); <https://guiadigital.iaph.es/bien/mueble/243627/cordoba/cordoba/monumento-al-duque-de-rivas> (04/02/2026).

Una lápida de mármol blanco, adosada al muro de un retranqueamiento en la calleja del acceso occidental a la Plaza de los Capuchinos, recibe al viandante. Es esta uno de los ámbitos públicos señeros de la ciudad, desde el punto de vista urbanístico, artístico, histórico y devocional. En ella se alzan el Convento del Santo Ángel y el Hospital de San Jacinto, que acoge la fervorosa imagen de Nuestra Señora de los Dolores, y su espacio está presidido por el celebérrimo monumento al Santísimo Cristo de los Desagravios y Misericordia, conocido popularmente como «de los Faroles». El poeta cordobés Mario López[38] describe este lugar en los siguientes versos, labrados en la referida placa:

> PLAZA DE LOS DOLORES / RECINTO DE SILENCIOS. ALJAMIADA / PLAZA DE LOS DOLORES. GEOMETRIA / DE CIELO Y CAL. TAPIADA ANDALUCIA. / CORDOBA EN SOLEDADES CUBICADA. / CRISTO DE PIEDRA. MUDA CRUZ, ALZADA / SOBRE LOS BARRIOS DE LA TORERIA. / TRAGICO MONUMENTO DE AGONIA. / RINCON DE LUNA Y MUERTE, TRASPASADA ... / PATIO DE ESTRELLAS. VIRGEN ENTRE LIRIOS / DE PRIMAVERA. VIRGEN DESMAYADA / POR EL TEMBLOR INCIERTO DE LOS CIRIOS. / AMBITO DE LA SOMBRA ILUMINADA. HUERTO INTERIOR DE ASCETICOS DELIRIOS / ¡OH ALJIBE DE SUSPIROS ENCALADA! / MARIO LOPEZ (1918-2003)

En cuanto a la escritura expuesta que facilita algún tipo de información sobre literatos, podemos encontrar ejemplos que incluyen solo el nombre, como ocurre con el monumento a «GONGORA», en la Plaza de la Trinidad, o con el de «LVCANO», en la Plaza de Eliej Nahmias. Algunos epígrafes ofrecen una breve loa («M. R. BLANCO BELMONTE / 2-X-1871 26-XI-1836 / FVE VN POETA BVEN CRISTIANO / Y CABALLERO / QVE CIFRO SV MAYOR GLORIA / EN LLAMARSE CORDOBES»),[39] mientras que otros son indicativos de los inmuebles relacionados con momentos y etapas de la vida de diferentes escritores. En estos últimos destaca el empleo de un lenguaje formular caracterizado por el uso de expresiones estandarizadas del tipo: «En esta casa nació, vivió, murió» y otras variantes:

> DON VICENTE DE LOS RIOS / NACIO EN ESTA CASA A 7 DE FEBRERO DE 1732 / EL AYUNTAMIENTO DE CORDOBA / AL CELEBRAR EL TERCER CENTENARIO / DE LA PUBLICACION DEL LIBRO INMORTAL / DE / MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA / PERPETUA AQUI LA MEMORIA DEL MAS / ILUSTRE DE SUS COMENTARISTAS / Y / BIOGRAFOS / 1905[40]

[38] A propósito de la vida y obra de este escritor de Bujalance (Córdoba), véase ROSAL NADALES, María: *El tiempo y su frontera en la poesía de Mario López*, Córdoba: Universidad de Córdoba, 2018.

[39] Esta placa se encuentra en la fachada de la casa en la que vivió en el número 34 de la calle Cardenal Herrero, a la que aludimos con antelación.

[40] La lápida se ubica en la fachada lateral de la casa solariega situada en el número 45 de la calle Agustín

EN ESTA CASA NACIO EL POETA / JUAN MORALES ROJAS / 1918-1991 / ...YO HE NACIDO EN ESTA CASA / HE JUGADO EN ESTE PATIO / EN EL TRANSCURRIO MI INFANCIA. / CUANTO SE ALEGRAN MIS OJOS / CON ESAS ROSAS DE NACAR. / FUERON DE MI BUENA MADRE / LAS MANOS QUE LAS PLANTARAN...[41]

EN ESTA CASA CREO SU MAS / IMPORTANTE OBRA LITERARIA / Y FLAMENCA EL EXIMIO POETA / RICARDO MOLINA TENOR / SU COLABORADOR ANTONIO MAIRENA / EN SUS BODAS DE ORO CON EL CANTE / LE DEDICA EL PRESENTE RECUERDO / CORDOBA-DICIEMBRE 1979[42]

Otras fórmulas sirven para indicar que el monumento en cuestión es fruto de suscripciones populares: «Córdoba a... », «Los cordobeses a... ». Tanto estas expresiones como las anteriores son también muy características de las escrituras honoríficas y conmemorativas que aluden a figuras relevantes, de cualquier ámbito profesional, fuertemente vinculadas a la ciudad. A este respecto destacan las alusiones a compositores y músicos, escultores, pintores, como Antonio del Castillo,[43] médicos («LOS CORDOBESES / A / EMILIO LVQVE / MORATA / 1964»; «CORDOBA / AL CELEBRE OCULISTA / MOHAMED AL-GAFEQUI / VIII CENTENARIO 1965»), filósofos («CORDOBA A AVERROES / MCMLXVII»), rectores, plateros, políticos o toreros («MANUEL RODRIGUEZ / SANCHEZ / "MANOLETE" / NACIO EN ESTA CASA[44] / EL DIA 4 DE JULIO / DE 1917»).

Igualmente, encontramos escritos expuestos en espacios públicos que, desde los últimos años, se refieren no tanto a personajes concretos, sino más bien a acontecimientos y cuestiones de índole cultural, como el hermanamiento entre ciudades, inscripciones de espacios de la ciudad en la Lista del Patrimonio Mundial, o a elementos propios del acervo inmaterial. Precisamente, una de las últimas aportaciones al elenco de obras que nos ocupa es fruto del homenaje tributado en 2015, por parte de la cor-

Moreno, que actualmente alberga la sede de la Escuela de Arte de Córdoba. Sobre este autor véase CRUZ CASADO, Antonio: «Un cervantista cordobés del siglo XVIII: Don Vicente Gutiérrez de los Ríos», *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, n.º 162, 2013, pp. 297-319.

[41] El inmueble y la placa conmemorativa están situados en la esquina de la calle Romero con la Plaza de la Puerta de Almodóvar, evocador espacio que constituye uno de los principales accesos a la Judería de Córdoba. A propósito de este poeta véase LEÓN VILLAVERDE, Antonio: «Juan Morales Rojas: 25 años de ausencia», *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, n.º 166, 2017, pp. 423-428.

[42] El texto de este panel de azulejos, adosado a la fachada de la casa n.º 28 de la calle Lineros, se complementa con un retrato del poeta y se adorna con festones vegetales, cintas y motivos heráldicos.

[43] «EN ESTA CASA MURIÓ / EL 2 DE FEBRERO DE 1668 / ANTONIO DEL CASTILLO Y SAAVEDRA / INSIGNE PINTOR, ARQUITECTO, ESCULTOR Y POETA. / EL AYUNTAMIENTO TRIBUTA ESTE HOMENAGE / Á LA MEMORIA DE TAN PRECLARO / HIJO DE CÓRDOBA». La placa se encuentra en la fachada de la casa correspondiente al número 27 de la calle Muñices.

[44] Número 8 de la calle Conde de Torres Cabrera.

**Fig. 10.** Panel de azulejos homenaje a la receta del salmorejo, Calleja del Salmorejo Cordobés.

poración municipal, junto a la Cofradía Gastronómica del Salmorejo Cordobés, a tan suculento plato. Este acto se materializó con la dedicación de una calleja del barrio de la Judería a este referente de nuestra gastronomía y a la pública exposición de su receta en un panel de azulejos bajo el arco de acceso (Fig. 10):

> RECETA / DEL SALMOREJO CORDOBÉS / 1 KG. DE TOMATES / 200 GRS. DE PAN / 100 GRS. DE ACEITE DE OLIVA / VIRGEN EXTRA / 1 DIENTE DE AJO / 10 GRS. DE SAL / LIMPIAR Y TRITURAR LOS TOMATES, / COLAR PARA QUITAR LA PIEL Y LAS PEPITAS, / VOLVER A TRITURAR, AÑADIÉNDOLE EL PAN, / EL ACEITE, LOS AJOS Y LA SAL, / DECORAR CON HUEVO DURO PICADO / Y TROCITOS DE JAMÓN IBÉRICO / AYUNTAMIENTO DE CÓRDOBA

## 5. CONCLUSIONES

La amplia variedad de escritos y escrituras que, desde el siglo XVI hasta la actualidad, se han ido exponiendo en las fachadas de casas particulares y en los monumentos públicos cordobeses permiten aproximarnos, a pie de calle, a personajes, acontecimientos y aspectos de la religiosidad popular que, de no ser así, habrían quedado relegados a los fondos de bibliotecas y archivos. Hasta la centuria pasada, estas inscripciones fueron surgiendo de manera aleatoria y sin un plan preestablecido. Sin embargo, en los últimos 120 años se han ido desarrollando, por iniciativa municipal, una serie de campañas de divulgación de los valores autóctonos que han quedado materializadas en los ejemplos tratados. En este sentido, destacamos dos grandes momentos de eclosión del acto epigráfico en Córdoba. Uno de ellos se sitúa a principios del siglo XX y otro a mediados de la década de los 60. También encontramos aportaciones más recientes a finales de dicha centuria y en diferentes momentos de la actual. Cabe señalar, no obstante, que la presencia de la mujer sigue siendo casi anecdótica en relación con el protagonismo de las figuras masculinas. Prácticamente, la única excepción al respecto está ligada al ámbito religioso a través de referencias marianas y hagiográficas.

Por otra parte, habría que resaltar que en los últimos años se aprecia una tendencia a un cambio tanto en el tipo de escritos como en la intencionalidad y en los destinatarios de los mismos. Frente al texto alusivo a personajes ilustres concretos o a hechos históricos precisos, generalmente de tintes más elitistas, las inscripciones que ahora se exponen en espacios abiertos buscan captar la atención de un público más amplio a través de la proclamación de novedosas temáticas. El objetivo no es tanto llegar al viandante-lector autóctono para que pueda reflexionar sobre el pasado y el devenir de su propia ciudad, sino al visitante y, en concreto, al turista. Para ello, las inscripciones de los paneles y cartelas empiezan a poner en valor cuestiones relacionadas con la difusión y divulgación de los aspectos artísticos, culturales y etnográficos más demandados por el sector turístico.

En definitiva, el análisis de toda esta rica y variada escritura expuesta en las calles, callejas, plazas y jardines cordobeses nos ha permitido trascender lo meramente textual y aproximarnos a otra dimensión del ingente patrimonio literario e histórico-artístico de la «flor de España», que dijera Góngora en la oda que, labrada en una placa de mármol junto a la Puerta del Puente, recibe a quienes acceden al conjunto histórico de la ciudad desde las inmediaciones del Guadalquivir:

> A CORDOBA / ¡OH EXCELSO MURO! ¡OH TORRES CORONADAS / DE HONOR, DE MAJESTAD, DE GALLARDÍA! / ¡OH GRAN RIO, GRAN REY DE ANDALVCIA, / DE ARENAS NOBLES, YA QVE NO DORADAS! / ¡OH FERTIL LLANO! ¡OH SIERRAS LEVANTADAS / QVE PRIVILEGIA EL CIELO Y DORA EL DIA! / ¡OH SIEMPRE GLO-

RIOSA PATRIA MIA. / TANTO POR PLVMAS COMO POR ESPADAS! / SI ENTRE AQVELLAS RVINAS Y DESPOJOS / QVE ENRIQVECE GENIL Y DAVRO BAÑA, / TV MEMORIA NO FUE ALIENTO MIO / NVNCA MEREZCAN MIS AVSENTES OJOS / VER TV MVRO, TVS TORRES Y TV RIO, / TV LLANO Y SIERRA, ¡OH PATRIA! ¡OH FLOR DE ESPAÑA!

PARTE II

# Voces rebeldes, letras disidentes

10

# Imágenes y textos de la disidencia: el arte del contrapoder en los siglos XVI y XVII y su exposición pública

Cristina Fontcuberta i Famadas

*Universitat de Barcelona*[1]

## 1. RASTREANDO LA DISIDENCIA VISUAL: ENTRE LA CENSURA, EL ANONIMATO Y LOS SUPERVIVIENTES

Parece que Richard Cromwell, hijo de Oliver Cromwell y Lord Protector de la Commonwealth durante unos meses en 1659, se desmoralizó mucho, hasta el punto de encerrarse en sus aposentos, al verse ridiculizado en grabados como el que le mostraba como un búho a caballo, sobre todo cuando descubrió que se vendían por las calles (Fig. 1). La reacción de Cromwell ante el grabado y otros signos de creciente impopularidad la explica un personaje de la época, que usaba el pseudónimo W. Greene o Mr. Miles, en una carta del 24 de junio de 1659 a Edward Nichols, el secretario de estado del rey Carlos II, entonces en el exilio. Los efectos de estos grabados podían llegar a ser devastadores teniendo en cuenta que «(…) podían ser una expresión poderosa del sentimiento público».[2]

Aunque en este caso se ha conservado el grabado en cuestión y conocemos incluso la reacción de su protagonista, son más las ocasiones en que las obras disidentes que en época moderna se atrevieron a atacar a las autoridades e instituciones establecidas, fueron destruidas. Así, cuando John Roger Paas recopiló las hojas ilustradas y grabados políticos de las revueltas alemanas del siglo XVII calculaba que solo un 7 % habían

[1] Agradezco a los profesores Verónica Blas y Antonio Castillo la invitación a participar. Este estudio ha sido realizado en el marco del proyecto *Justicia y Juicio: representaciones artísticas en la Cataluña medieval y moderna. Emplazamientos, programas iconográficos, contextos y modelos* (HAR2017-85910-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

[2] O'CONNELL, Sheila: *The popular print in England*, Londres: British Museum Press, 1999, p. 168.

**Fig. 1.** Xilografía anónima, Sátira de Richard Cromwell, 1659.

sobrevivido.[3] Rastrear la protesta tanto escrita como visual, conlleva una importante dificultad derivada de su propia naturaleza combativa y a menudo, efímera. Aun así, se conocen multitud de obras contrarias al poder en los siglos modernos.

Teniendo en cuenta que los muros de la época moderna fueron testigos tanto de los escritos institucionales como de la protesta más variada, ¿cuál fue la presencia pública de las imágenes de oposición al *statuo quo*? Siguiendo las palabras de Antonio Castillo Gómez, este tipo de escritos —pasquines romanos, panfletos florentinos y *albarans de commoure* valencianos— incrementaron en la segunda mitad del siglo XVI, y especialmente en la década de los años ochenta.[4] De modo similar, en el caso de

[3] PAAS, John Roger: *The German Political broadsheet 1600-1700*, Wiesbaden: O. Harrassowitz, vol. I, 1985, pp. 15-33.

[4] Véase CASTILLO GÓMEZ, Antonio: «"Amanecieron en todas las partes públicas…". Un viaje al país de las denuncias», en Antonio Castillo Gómez (coord.): *Escribir y leer en el siglo de Cervantes*, Barcelona: Gedisa, 1999, pp. 143-192. En la nota 6 se ha recogido parte de la numerosa bibliografía existente sobre el Pasquino, y recientemente puede consultarse DAMIANAKI, Chrysa; PROCACCIOLI, Paolo y ROMANO,

las imágenes de oposición, y a partir de estudios parciales de contextos geográficos y cronológicos diversos, se puede reseguir su presencia en la vida pública de la Europa moderna desde antiguo. Sin embargo, fue en el primer cuarto del siglo XVI cuando la producción incrementó notablemente en gran parte debido a la coincidencia de la Reforma protestante y el desarrollo de la imprenta y el grabado.[5] De manera igualmente destacable para comprender esta situación resultó el proceso de politización, solo mencionado aquí brevemente, que tuvo lugar entre el 1500 y el 1750 aproximadamente en territorios europeos. La consciencia política del pueblo aumentaba con el interés creciente por los temas de estado y ello provocó, a su vez, más demanda y más consumo de obras políticas. Sin embargo, esta educación política no se produjo de manera regular y acumulativa, sino de forma muy intermitente, tal como han señalado los historiadores como Peter Burke.[6]

Volviendo a las imágenes, los estudios pioneros como los de Warburg y Saxl sobre las obras surgidas a raíz de la Reforma y otros textos clásicos como los de Coupe y Gombrich, ya habían señalado que con Lutero se produjo «la primera campaña sistemáticamente organizada de sátira pictórica».[7] Cabe igualmente tener en cuenta obras de gran envergadura como la catalogación de sátiras del British Museum o ensayos más amplios pero sugerentes como los recogidos en el congreso sobre *Arte y revolución* de 1989,[8] hasta llegar a las contribuciones más recientes, algunas aparecidas a la luz de la conmemoración de los quinientos años de la Reforma.[9] La bibliografía

---

Angelo (eds.): *Ex marmore. Pasquini, pasquinisti, pasquinate nell'Europa moderna,* Roma: Vecchiarelli, 2006; SPAGNOLO, Maddalena: *Pasquino in piazza. Una statua a Roma tra arte e vituperio,* Roma: Campisano, 2019.

[5] Todo ello ha sido objeto de nuestro estudio e interés en publicaciones anteriores. Véase FONTCUBERTA, Cristina: *Imatges d'atac. Art i conflicte als segles XVI i XVII*, Barcelona: MNAC i Xarxa de Publicacions de les universitats catalanes, 2011; FONTCUBERTA, Cristina: «Arte sublevado: estrategias y recursos visuales en las rebeliones de la Europa moderna (siglos XVI-XVIII)», en Gregorio Salinero, Águeda García y Radu G. Paun (eds.): *Paradigmes rebelles. Pratiques et cultures de la désobéissance à l'époque moderne*, Bruselas: Peter Lang, 2018, pp. 141-176.

[6] BURKE, Peter: *La cultura popular en la Europa moderna*, Madrid: Alianza, 1991, pp. 362-376.

[7] Véase COUPE, William A.: *The German Illustrated Broadsheet in the Seventeenth Century*, Baden-Baden: Verlag Librairie Hertz, 2 vols., 1967, pp. 65-67; GOMBRICH, Ernst H.: *Gombrich essencial*, Barcelona: Debate, 2004, p. 332.

[8] GEORGE, Mary Dorothy y STEPHENS, Frederic George: *The Catalogue of Political and Personal Satires Preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum,* Londres: Trustees of the British Museum, 11 vols., 1870-1954; *L'art et les révolutions: actes du XXVIIe Congrès international d'histoire de l'art*, Estrasburgo: Société alsacienne pour le développement de l'histoire de l'art, 1992, pp. 25-65.

[9] Entre la numerosa bibliografía que ha analizado la cuestión del arte y la Reforma, véanse los estudios de SCRIBNER, Robert W.: *For the Sake of Simple Folk. Propaganda for the German Reformation*, Oxford: Oxford University Press, 1994; KOERNER, Joseph L.: *The Reformation of the Image*, Chicago: The University of Chicago Press, 2008; SCAVIZZI, Giuseppe: *Arte e architettura sacra: cronache e documenti sulla controversia tra riformati e cattolici 1500-1550*, Reggio Calabria: Casa del Libro, 1982; SCHADE, Günter (dir.): *Kunst der Reformationszeit. Ausstellung im Alten Museum*, Berlín: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1983. Se celebraron exposiciones y se editaron catálogos recientemente como *Renaissance and Reformation: German Art*

sobre cuestiones parecidas ha incrementado en los últimos años, siendo imposible reseñarla aquí, tratándose aspectos y contextos más concretos, y llegando incluso a analizar la imagen de algunos personajes desde la mirada subversiva.[10]

Sin embargo, hay que tener en cuenta los obstáculos a sortear al abordar estos estudios. Así, cuando Peter Burke escribió hace más de dos décadas el conocido libro sobre la imagen de Luis XIV, admitía que el reverso de la medalla era más complicado de estudiar que la imagen triunfalista del monarca, por tratarse en parte de un material muy disperso, que dificulta el análisis sobre la organización y distribución de esta imagen crítica.[11] Marianne Grivel, en su estudio sobre el comercio de la estampa francesa del siglo XVII, aun admitir que el grabado era un medio de difusión ideal que servía entre otras cosas a la propaganda o a la crítica, también resaltaba que se conocía poco de su mercado porque se habían conservado pocas fuentes de primera mano.[12] Igualmente, los autores del libro *Krieg der Bilder* catalogaron numerosos grabados críticos europeos del siglo XVII, y advirtieron la necesidad de contextualizar adecuadamente las imágenes si una audiencia del siglo XXI desea entender el efecto que provocaron estas obras en el público de siglos antes.[13]

Precisamente, cabe considerar la importante censura a la cual fueron sometidas este tipo de obras para comprender en parte su presencia y su papel en la sociedad moderna europea. En este sentido, si por un lado estos episodios de destrucción y prohibición dificultan enormemente su análisis, por el otro, la existencia de numerosos casos de obras censuradas permite al menos rastrear su presencia. Así, el rey Enrique IV de Francia, poco después de su coronación, mandó destruir todas las imágenes y panfletos de propaganda concernientes a la Liga, por lo que muchas de estas obras polémicas han desparecido.[14] Cuando el monarca fue asesinado por Ravaillac en 1610 y Luis XIII fue coronado con la autoridad de Maria de Médici, se produjo una avalancha de panfletos que acusaban al rey de conspirar y a su vez, se proclamó un reglamento para regular el comercio de libros y libelos sediciosos. Ello demuestra cómo en momentos de tensión suelen aparecer las imágenes críticas y también los

*in the Age of Dürer and Cranach*, Munich, Prestel, 2016; FONTCUBERTA, Cristina: «Gravats d'una lluita: catòlics i protestants en l'art dels segles XVI-XVIII», en Antoni Gelonch (coord.): *Imatges per creure. Religió, art i conflicte a Europa i Barcelona, segles XVI-XVIII*, Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2017, pp. 33-62.

[10] Véase ZIEGLER, Hendrik: *Louis XIV et ses ennemis. Image, propagande et contestation*, París: Centre Allemand d'Histoire de l'Art, 2013; LUNGER KNOPPERS, Laura: *Constructing Cromwell: Ceremony, Portrait, and Print 1645-1661,* Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

[11] Véase BURKE, Peter: *La fabricación de Luis XIV*, Madrid: Nerea, 1995, p. 142.

[12] GRIVEL, Marianne: *Le commerce de l'estampe à Paris au XVIIe siècle*, Ginebra: Droz, 1986, p. 271.

[13] CILLESSEN, Wolfang (coord.): *Krieg der Bilder. Druckgraphic als Medium politischer Auseinandersetzung im Europa des Absolutismus*, Berlín: Deutsches Historisches Museum, 1997.

[14] BURLINGHAM, Cynthia: «Le portrait comme instrument de propagande. L'estampe sous le règne d'Henri IV», en *La gravure française à la Renaissance à la Bibliothèque Nationale de France*, Los Angeles: University of California Press, 1995, p. 141.

intentos de suprimirlas. Y no hay duda de que existía un público de estas obras en la Francia del siglo XVII y para Sawyer, «el volumen de la propaganda impresa, las elaboradas estrategias retóricas, y los mecanismos de la censura atestan su importancia estratégica en la vida política».[15]

Aunque estas noticias atestiguan la existencia de estas obras, sin duda resulta complicado cuantificar el público de les obres polémicas, en especial en contextos en los que existió una lucha interna y gran parte del material se elaboró de manera clandestina y anónima. Así, en tiempos de la Fronda, entre 1648 y 1649, aparecieron numerosas publicaciones hostiles contra el ministro Mazarino y su política, ante las que el gacetista oficial Théophraste Renaudot se desbordó. Algunos libelos, pasquines y grabados eran de una crueldad extremas y circularon rápidamente, se encontraban en el Puente Neuf y pudieron llegar a un público muy vasto que podría haber contemplado imágenes como la que representa a dos campesinos ironizando sobre los últimos acontecimientos de París en 1649.[16]

La situación resultaba un poco diferente cuando existía un enemigo común, tal como pasó en Francia en la guerra contra España a partir de 1635. A menudo se imprimían obras contra los españoles con privilegio real, lo que indicaba la aprobación por parte de autoridades elevadas. Resulta incluso difícil determinar la procedencia de las numerosas obras que se conservan en la Biblioteca Nacional de París, de las cuales muchas son anónimas y frecuentemente existe una confusión entre dibujantes, grabadores, editores, impresores o marchantes, aunque algunas llevan el nombre del editor o el grabador, en ocasiones tan conocido como Abraham Bosse o Pérelle. Testigos de la época como Nondé habían dejado constancia de que los grabados que ridiculizaban a los españoles se encontraban también por todo el puente Neuf y tal como afirma Bertière, se trataba de un filón rentable.[17]

En el marco de la Guerra de los Treinta Años, se tienen noticias de varias reacciones ante los grabados difamatorios que se difundían por toda Europa. Una de las primeras fue la orden dada a los embajadores y otros diplomáticos de incautar las hojas ilustra-

[15] SAWYER, Jeffrey K.: *Printed poison. Pamphlet propaganda, faction politics and the public sphere in early XVIIth. Century France*, Berkeley: University of California Press, 1990, p. 133. Duccini, en un inventario de la Biblioteca Nacional de París, llegó a contar hasta 3417 títulos de panfletos políticos durante el reino de Luis XIII y, 4503 pertenecientes al de Luis XIV. Véase DUCCINI, Hélène: «Regard sur la litérature pamphlétaire en France au XVIIe siècle», *Revue Historique*, n.º 260, 1978, pp. 313-337.

[16] Véase BERTIÈRE, Simone: *Images de la Fronde dans les mémoires du Cardinal du Retz*, París: Garnier, 1987, p. 46. La bibliografía sobre la Fronda es abundante y cuenta con estudios clásicos como el de CARRIER, Hubert: *La presse de la Fronde (1648-1653): les Mazarinades*, Ginebra: Droz, 2 vols., 1989-1991; GALECTEROS DE BOISSIER, Lucie: «Estampes frondeuses et images de la Fronde apaisee: Les Pertinences de l'allegorie», en *La Fronde en question*, Aix-en-Provence: Université de Provence, 1989, pp. 193-207.

[17] Véase BERTIÈRE, Simone: «La guerre en images: gravures satiriques anti-espagnols», en Charles Mazouer (dir.): *L'age d'or de l'influence espagnole: l'Espagne et la France à l'èpoque d'Anne d'Autriche 1615-1666*, Mont-de-Marsan: Éditions Interuniversitaires, 1991, p. 18.

**Fig. 2.** Medalla anónima holandesa, *Venit, Vidit, Sed non Vinci,* 1693.

das, dar cuenta a sus superiores de ese material, y además castigar a los culpables de difundirlo.[18] Se conocen quejas particulares ante el agravio causado por este tipo de obras, como el lamento amargo del rey Luis XIV ante los grabados con imágenes muy negativas del monarca que artistas al servicio de la causa holandesa como Romeyn de Hooghe y otros anónimos habían hecho circular. Aunque el rey Sol censurara repetidamente este tipo de polémicas visuales y escritas, e incluso condenara a muerte los impresores del grabado satírico que en 1694 se burlaba de la estatua del rey en la Place des Victoires y le mostraba encadenado por sus amantes, las imágenes y los textos contra el monarca circularon hasta su muerte.[19] Dado que también se acuñaron sátiras contra el rey en forma de medalla, como la de 1693 que muestra justamente a las amantes del monarca llevándolo en calesa y huyendo de la guerra, la medida más importante tomada en Francia por la casa real fue la prohibición de poder acuñar medallas fuera del monopolio de la Academia real (Fig. 2).[20]

[18] RANKINE, Jean: «The war of images in seventeenth-century Europe», *Print Quarterly*, vol. XV, 1998, pp. 320-322.

[19] ZIEGLER, Hendrik: *Louis XIV et ses ennemis*, p. 125 y nota 464. La duquesa de La Vallière, Mademoiselle de Fontanges, Madame de Montespan y Madame de Mantenon aparecían en lugar de los esclavos de la escultura original. El impresor Rambault y su aprendiz Bourdon fueron colgados en la plaza de Grève ante el ayuntamiento el día 19 de noviembre.

[20] JONES, Mark: *Medals of the Sun king*, Londres: British Museum Publications, 1979, p. 14. Para otros ejemplos de medallas satíricas véase ATTWOOD, Philip y POWELL, Felicity: *The Medal of Dishonour*, Londres: British Museum Press, 2009; MORICEAU, Lucie: «La guerra metàl·lica de Lluís XIV i Guillem III d'Orange», en Albert Estrada-Rius (ed.): *Històries metàl·liques. Art i poder a la medalla europea*, Barcelona: MNAC, 2014.

En Nápoles, en el marco de la revuelta de 1647 contra la monarquía de Felipe IV y tal como registró el cronista Francesco Capeccelatro, el conde de Oñate mandó destruir todas las monedas y estampas impresas durante los meses de la revuelta.[21] En Cataluña, en fechas similares y ante una sublevación parecida, el encargado de prohibir cualquier material de la revuelta fue don Juan José de Austria, quien comandó el ejército que tomó Barcelona en 1652.[22]

Teniendo en cuenta entonces la gran pérdida de material disidente a lo largo de los años a causa de estas campañas de censura y restricción, se deben analizar las obras y las fuentes que se han conservado siendo conscientes de su realidad fragmentada. Sin embargo, estas piezas supervivientes nos permiten inferir varias ideas acerca de las imágenes de oposición y su presencia en el espacio público de la época moderna.

## 2. LOS ESPACIOS PÚBLICOS DE LA IMAGEN DE DISIDENCIA: ENTRE MUROS, CELEBRACIONES, VENTAS ANÓNIMAS Y DIBUJOS AL MARGEN

Al analizar la cultura escrita, Antonio Castillo Gómez destaca la profusión de libelos y pasquines, opúsculos y grafitis que existieron a partir del siglo XV y explica cómo:

> (…) en solitario o hermanado con la imagen, el texto se mostró a través de un amplio repertorio de prácticas orientadas a ser leídas y apropiadas en forma pública y, a menudo, colectiva o comunitaria. La cultura escrita disfrutó de las nuevas condiciones que le ofrecía la ciudad moderna, constituida, así como «un hiperespacio del texto, un lugar privilegiado para la inserción de la señal lingüística», citando a De la Flor.[23]

Si las palabras de protesta, a pesar de la censura, tuvieron una presencia en los muros de las ciudades modernas, ¿podemos dilucidar cuál fue la situación en relación con la imagen? ¿se trató de una realidad parecida? Entre las imágenes difamatorias

[21] Véase CAPECCELATRO, Francesco: *Diario contenente la storia, 11 avril 1648*, citado por HUGON, Alain: *La insurrección de Nápoles 1647-1648. La construcción del acontecimiento*, Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2014, pp. 303-311.

[22] TORRES, Xavier: *La Guerra dels Segadors*, Vic: Eumo editorial i Pagès Editors, Col·lecció Biblioteca d'Història de Catalunya, n.º 10, 2006, p. 264; SERRA, Eva: «Catalunya després del 1652: recompenses, censura i repressió», *Pedralbes. Revista d'Història moderna*, n.º 17, 1997, pp. 191-216. La autora recuerda la llamada pública del 25 de marzo de 1653 en las calles de Barcelona, con la resolución del rey y en nombre de Juan José de Austria de que «(…) se recojan todos 10s libros, privilegios, actos, deliberaciones, estatutos y escritos que se huvieren hecho por essa ciudad de Barcelona y Diputación y por otras qualquier ciudades y universidades en tiempo destas alteraciones (…)».

[23] CASTILLO GÓMEZ, Antonio: «Amanecieron en todas las partes públicas…», nota 14. DE LA FLOR, Fernando R.: «La ciudad escrita. Fragmentos para una arqueología de la lectura urbana», *Astrágalo*, n.º 2, 1995, p. 43.

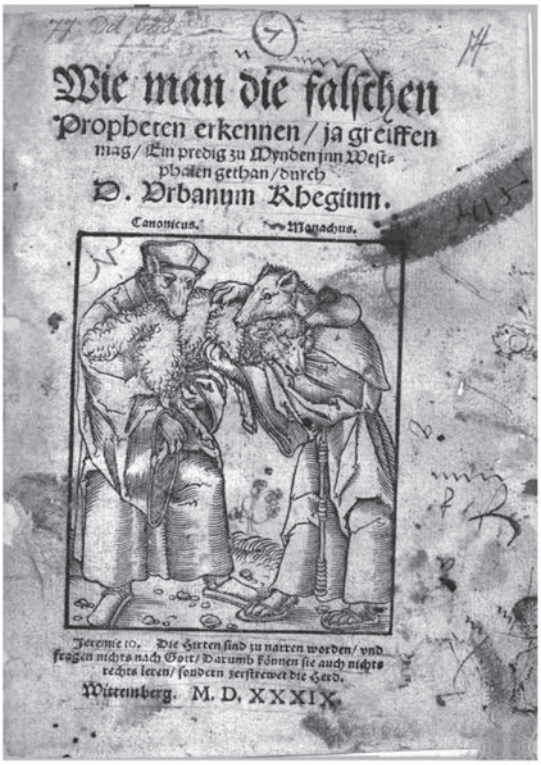



**Fig. 3.** Tratado *Wie man die falsche Propheten erkennen* de Urbanus Reghius y publicado en Wittemberg por Hans Frischmut, 1539.

que se difundieron con la expansión de la Reforma luterana y que inundaron las tierras germánicas, algunas llegaron a introducirse en territorios católicos como Italia. Así, se sabe que algunas estampas anticatólicas procedentes del norte se llegaron a exhibir en lugares públicos de las ciudades italianas, como en mayo de 1551, cuando se encontraron colgadas en la puerta del palacio de la ciudad y en la puerta de la catedral de Bérgamo algunas imágenes antipapales, como la que rezaba el título *Descrittione dei frati dimonicani (sic) fatta da Iesu Christo*, que representaba un monje ocupado en leer, la cabeza del cual era móvil y escondía la de un lobo con una oveja en la boca, y que concuerda con la imagen de una hoja volante conservada en Berna y con la xilografía del frontispicio del tratado *Wie man die falsche Propheten erkennen* de Urbanus Reghius y publicado en 1539 (Fig. 3).[24]

[24] FIRPO, Massimo y BIFERALI, Fabrizio: *Immagini ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, Milán: Laterza, 2016, p. 50. En otra imagen aparecía la cabeza de un Papa y otro testigo la describía como «un monje con una corona en la mano, y la cabeza del monje se quitaba y debajo había aún la cabeza de lobo con una oveja en la boca; y en esta estampa estaba escrito «Quando ieiunate», y «Mateo al VI» y debajo los pies de esta figura estaba escrito «quién quiere ver la propia forma», y acababa «Viva Cristo». Los autores informan de otros

También ha quedado registrada la presencia de otras obras polémicas exhibidas en las calles de las ciudades europeas. En Florencia, donde eran habituales las pinturas difamatorias, una práctica establecida dentro del código legal como parte de castigo a los reos a través de la humillación consistente en pintar a los condenados colgados boja abajo o en la horca,[25] en 1529 apareció representado el Papa Clemente VII colgado boca abajo. Sucedía después del saco de Roma y de que la República hubiera sido restaurada en Florencia con la armada imperial que asediaba la ciudad para entregarla a los Médici.[26] El pintor de esta imagen fue Vittorio Ghiberti y la provocación fue aún más grande ya que pintó esta escena en la sala principal del *Gonfalone lion d'oro*, la compañía de barrio a la que pertenecía, y que estaba situada en una casa de los Médici, la del fallecido Giovanni delle Bande Nere, contigua al gran palacio de la familia en la via Larga. El papa Médici se reconocía por la tiara y el vestido pontifical y estaba representado subiendo a la plataforma, guiado por el arzobispo de Capua Fra Niccolò della Magna, y Jacopo Salviati, su pariente y consejero, celebrantes respectivamente como verdugo y cofrade de la buena muerte, mientras que Carlos V entronizado y empuñando la espada, pronunciaba la sentencia capital. En la punta de la espada rezaba la inscripción *Amice, ad quid venisti*, las palabras de Cristo a Judas en el momento del beso de la traición.[27] Así, la alusión a las intenciones habituales de la pintura difamatoria, en qué solía aparecer la sentencia *per traditore* era clara. Si grandes artistas como Andrea del Sarto o Botticcelli recibieron encargos de este tipo, veinte años más tarde Giovanni battista Busini le recordaba en dos cartas a Benedetto Varchi la buena calidad de aquella pintura de Ghiberti, entonces ya perdida, que fijaba en imágenes la sentencia imperial.[28]

De hecho, entre los elementos que comportan las imágenes difamatorias, en especial aquellas de carácter político, destaca la exposición de los adversarios a la ignominia, recordando unas prácticas que probablemente tienen que ver con la quema en efigie y con antiguas creencias populares mágicas.[29] Así se explica que este fuera uno

ejemplos parecidos en las páginas 50 y 51. Más ejemplos en SCRIBNER*: Fort he Sake…* , figs. 20, 40, 42, 135. Véase también NICCOLI, Ottavia: *Rinascimento anticlericale*, Milano: Laterza, 2005.

[25] ORTALLI, Gherardo: *La pittura infamante nei secoli XIII-XVI*, Roma: Editorial Jouvence, 1979. Estas pinturas aparecían en los muros de las ciudades, en especial los de la «podestà». Se trata de una práctica existente desde época medieval, que se desarrolla eminentemente en los siglos XIV y XV, pero perduran algunos casos durante el siglo XVI y la intención era crear el sentimiento de pérdida de la estima pública.

[26] Ibídem, pp. 101-102.

[27] Mat. 26,50.

[28] VARCHI, Benedetto: *Opere Di Benedetto Varchi Ora Per La Prima Volta Raccolte*, Milán: Presso L'ufficio generale di commissioni ed annunzi, vol. I, 1858-1859, p. 238.

[29] Sobre esta cuestión y las diferencias entre varias prácticas similares puede verse BEHRMANN, Carolin (dir.): *Images of Shame. Infamy, Defamation and the Ethics of oeconomia*, Berlín-Boston: Walter De Gruyter, 2016; también KIECKHEFER, Richard: *European Witch Trials. Their Foundations in Popular and Learned Culture, 1300-1500*, Londres: Routledge, 2011.

de los castigos de la Inquisición y de autoridades eclesiásticas, como ejemplifica el cartel de 1612 que llevó colgado en el pecho Gabriel Monclús, natural de la villa de Maella, en el reino de Aragón, mientras fue expuesto a la vergüenza pública, condenado por el oficial del obispo de Barcelona por haber robado, el día 2 de julio, las flautas del órgano de la iglesia del monasterio de Santa Catalina. Fue condenado a infamia pública y a permanecer expuesto a la vergüenza en la escalera de la iglesia llevando este rótulo en el pecho y una mitra en la cabeza. Tal como se muestra en el dibujo, Monclús perpetró el robo inspirado por el diablo.[30]

Así, cuando se quería atacar visualmente a las autoridades e instituciones, se solía dar la vuelta a la imagen oficial. Recordando la dificultad de estudiar las representaciones contrarias a Luis XIV, Peter Burke remarcaba la problemática en poder organizar a los artistas repartidos por Europa, pero señalaba precisamente cómo éstos partían de la propaganda oficial:

> Evidentemente, la campaña de propaganda contra Luis estuvo bastante menos coordinada que la campaña a favor del monarca. No era fácil que periodistas en Londres, medallistas en Núremberg, exiliados hugonotes en la República Holandesa y críticos franceses del rey pudiesen entrar fácilmente en comunicación. Curiosamente, fue la imagen oficial del rey lo que dio coherencia a sus ataques.[31]

La contrapropaganda debía reducir el mensaje de la propaganda, y por ello, la relación entre la pintura histórica y las imágenes difamatorias ya fue puesta en relieve por autores como Keller.[32] Los retratos oficiales de numerosas autoridades se vieron tergiversados visualmente. Así, el aristócrata inglés sir Edward Stafford describía cómo se había escandalizado cuando vio expuesta públicamente en noviembre de 1593 en las calles de París una pintura que mostraba a la reina Isabel I sobre un caballo, subiéndose las faldas, mostrando su trasero y defecando.[33] La crueldad de las imágenes podía llegar a estos extremos, y no es extraño que el caballero se indignara, y que la reina, como muchos de sus contemporáneos, prestara atención a las obras que debían apro-

[30] La condena incluía el destierro de la ciudad y del obispado durante cinco años, con la advertencia de que si rompía el destierro sería azotado. El cartel se conserva en el Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona. Véase *Catàleg dels pergamins municipals de Barcelona. Anys 1560-1908. Apèndix (1149-1553)*, Barcelona: Ajuntament de Barcelona, vol. VII, 2013, pp. 217-218.

[31] BURKE, Peter: *La fabricación de Luis XIV…* , p. 142. Sobre la justificación de la guerra franco-inglesa, y los medios utilizados entre los cuales los grabados, véase RAMEIX, Solange: *Justifier la guerre. Censure et propagande dans l'Europe du XVIIe siècle (France-Angleterre)*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2014.

[32] KELLER, Harald: «Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmitteatters», *Römisches Jahrburch für Kunstgeschichte*, vol. III, 1939, pp. 227-365.

[33] MONTROSE, Louis A.: «Idols of the Queen: policy, gender, and the picturing of Elizabeth I». *Representations*, n.º 68, 1999, p. 121.

barse y reaccionara con furia ante las que no convenían. Numerosos personajes de época moderna aparecieron en imágenes parecidas, y ni el Papa ni Luis XIV escaparon de esta humillación pública visual, en aquello que Bakhtin había llamado «realismo grotesco» que cumple la función de reducir lo elevado a lo humilde, haciéndole perder así la capacidad de infundir temor.[34]

Volviendo a la cuestión de los espacios, en la Europa moderna, no solo se colgaron obras religiosas prohibidas o imágenes ignominiosas de los enemigos, sino que ha quedado registrado cómo en algunos conflictos los polemistas vendían sus obras en la calle. En Venecia, uno de los lugares más habituales de exhibición de grafitis difamatorios y carteles infamantes era Rialto, justamente por la amplia visibilidad pública que se garantizaba a estas obras siendo un lugar tan concurrido.[35]

Por otro lado, en el marco de las guerras de religión francesas, y sobre todo en época de la Liga, algunas obras reflejaban la política convulsa del momento ante lo que André Blum calificó como el nacimiento de la caricatura política.[36] De hecho, parece que con el suceder de los acontecimientos creció también el interés por la información y se elaboró mucha propaganda tanto de un bando como del otro, de manera que muchas de estas obras polémicas burlaron la censura, lo que vuelve a demostrar la importante demanda de la que gozaban para decidir tomar el riesgo.[37] Así, después de la promulgación del edicto de Orleans en enero de 1562, que declaraba el fin de la persecución religiosa, la tensión aumentaba igualmente con violencia en las calles y los libros y obras protestantes se difundían. Los polemistas descalificaban los del otro bando llamándoles «marmitas», que entonces era un insulto que significaba hipócrita: la idea viene del hecho que no se puede ver el contenido porque está tapada, y cuando una familia pasaba dificultades se decía que la marmita había volcado.

[34] BAKTHIN, Michael: *Rabelais and his world*, Cambridge: Mit Press, 1968, pp. 19-21. Para algunos ejemplos relacionados con el Papa, véase SCRIBNER, Robert W.: *Fort he Sake of Simple Folk*, Oxford: Clarendon Press, 1994, pp. 81-86. En el caso de Luis XIV resulta especialmente interesante un grabado de 1689 por Romeyn de Hooghe titulado *Les monarchies tombants*, en que el monarca recibe un enema sentado en un globo terrestre que llena con su efluvio anal y a su alrededor reina el caos, con los acontecimientos de las rebeliones protestantes de 1674 o la marcha de la familia real de Inglaterra en 1689. Véase DIXON, Laurinda S.: «Some penetrating insights: the imagery of Enemas in Art», *Art Journal*, vol. 52, n.º 3, 1993, pp. 28-35.

[35] Véase ROSPOCHER, Massimo y SALZBERG, Rosa: «"El vulgo zanza": spazi, pubblici, voci a Venezia durante le guerre d'Italia», *Storica*, n.º 48, 2010, pp. 83-120; MARZO, Angelo: «Pasquino e il Gobbo di Rialto», en Chrysa Damianaki, Paolo Procaccioli y Angelo Romano (eds.): *Ex marmore. Pasquini…* , pp. 121-34.

[36] BLUM, André: *L'estampe satirique en France pendant les guerres de religion: essai sur les origines de la caricature politique*, París: M. Giard & E. Briere, 1917, p. 15.

[37] Sobre la cuestión, véase PALLIER, Denis: *Recherches sur l'impremerie à Paris pendant la Ligue (1585-1594)*, Ginebra: Droz, 1974; CAMERON, Keith: *Henri III. A maligned or malignant king? Aspects of the satirical iconography of Henry de Valois*, Exeter: University of Exeter, 1978; CAMERON, Keith: «L'Illustration au service de la propagande contre Henri III», en *Le livre et l'image en France au XVIè siècle*, París: Cahiers V. L. Saulnier, n.º 6, 1989, pp. 89-104.

**Fig. 4.** Xilografía Anónima, *Le renversement de la grande marmite, ca.* 1562.

En esta época, —explica Benedict— según una memoria contemporánea, los vendedores gritaban «¡la marmita del papa volcada!» vendiendo las obras calvinistas por las calles de Laon y los mercaderes de feria de esta ciudad ofrecían a la venta las pinturas representando una marmita que se había volcado a pesar de los esfuerzos de muchas órdenes religiosas para sostenerla.[38]

Se ha conservado la obra anónima *Le renversement de la grande marmite* (Fig. 4), en qué aparecen varios temas de la crítica protestante condensados en una sola imagen. En el centro está la marmita llena de bulas papales y ornamentos sacerdotales a punto de caer porqué la Verdad que baja del cielo la empuja con la Biblia; y el humo de los tres cuerpos quemados de los mártires de la verdadera fe y sus almas, van al cielo. Los monjes y teólogos intentan sujetarla para evitar que caiga. En el extremo

[38] BENEDICT, Philip: «Des marmites et des martyrs: images et polémiques pendant les guerres de religion», en *La gravure française à la Renaissance…* , p. 110.

izquierdo, un cardenal se llena la bolsa mientras que al lado una vieja grita con un bol vacío, criticando así la riqueza del clericato ante la pobreza del pueblo. En la parte superior, algunos cardenales ponen una venda en los ojos de varias personas y los tienen apartados de la luz divina, representada por el sol y con el nombre de Dios en hebreo. Detrás está el papa y cae mientras le cogen los símbolos de los poderes terrenal y celestial. La inscripción que acompaña la imagen se refiere a todos estos sucesos, y si bien se glorifican a los mártires, se critica la Iglesia católica porque engaña a los fieles y se aprovecha de su ignorancia, y se anuncia el fin de ello porqué ha llegado la verdadera fe. En seguida los rivales utilizaron la misma imagen y surgieron obras y tratados contra los protestantes en que, no solo se utilizaba el mismo insulto acusando a los reformistas de hipócritas, sino que además les llamaban sectarios peligrosos, inmorales, herejes y criminales.[39]

Unos años después, en el grabado de hacia 1588 editado por Jakob Kempner se muestra a un vendedor de estampas que representan el asesinato del duque de Guisa[40] recordando que las mismas obras de arte pueden ser fuentes de información sobre la distribución de estas obras.

Ni tan siquiera la corte de Felipe II se libró de las sátiras, y aunque el monarca también había promulgado una férrea censura en todo el imperio contra las imágenes y poemas que satirizaban o criticaban su autoridad,[41] algunas obras parece que escaparon a la vigilancia. Las cartas que Alejandro Farnesio, el duque de Parma y gobernador de Flandes, escribió al monarca quejándose por la noticia de unas pinturas holandesas que se reían de él y del también servidor del rey el conde de Mansfelt, parece que se pueden relacionar con unos dibujos satíricos conservados en Simancas y en copias en colecciones particulares.[42] Lo más probable es que la censura se encargara de destruir las pinturas originales. Aunque durante años se pensó que se trataba de cuadros originales, más recientemente se considera que se trataban más bien de papelones dibujados y colocados en las puertas del llamado Jardín del Conde de Mansfeldt en Bruselas. Aunque vuelve a ser una obra anónima, se ha sugerido que su último responsable podría haber sido el mismo conde de Mansfeldt, con quien Farnesio mantenía una

[39] SYPHER, G. Wylie: «Faisant ce qu'il leur vient à plaisir: the image of protestantism in french catholic on the eve of the religious war», *The Sixteenth-Century Journal*, n.º 11, 1980, pp. 68-72.

[40] Se trata de un grabado editado por Jacob Kempner conservado en la BNF, col. Hennin, 542, y disponible en línea: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84005639/f1.item> (04/02/2026).

[41] Véase por ejemplo SIERRA CORELLA, Antonio: *La censura de libros y papeles en España y los índices y Catálogos españoles de los prohibidos y expurgados*, Madrid: Imp. Góngora, 1947; DE LOS REYES GÓMEZ, Fermín: *El libro en España y América: legislación y censura: siglos XV-XVIII*, Madrid: Arco libros, 2000.

[42] Las cartas de Farnesio al rey datan del 28 de septiembre y del 28 de octubre de 1592, y están reproducidas en PAZ, Julián: «Caricaturas de Alejandro Farnesio y conde Mansfeldt», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, vol. I, 1897, pp. 117-121. Véase BOUZA, Fernando: «Difusión de la imagen regia. Propaganda y antipropaganda», en Fernando Checa (ed.): *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento,* Madrid: Museo del Prado, 1998, pp. 560-561.

fuerte rivalidad en la política del territorio, ya que algunos miembros de la aristocracia local reivindicaban gobernar el sur de los Países Bajos. Para Bouza, esta condición de publicidad convierte las «pinturas de 1592» en una suerte de pasquines gráficos, un apoyo a sus protestas, que pone de manifiesto la importancia de las imágenes satíricas durante la Guerra de los Ochenta años.

Mientras que en otras latitudes como los Países Bajos o Alemania la presencia de imágenes disidentes fue mayor, pocos ejemplos más de sátiras contra las autoridades se han conservado en España. Aunque Luis XIV fue ridiculizado como Faetón en algunas obras contemporáneas francesas, en España, y a pesar de que el mito ovidiano existió en la literatura de la época aludiendo a la conducta de los gobernantes durante la caída de la monarquía incluido el propio Felipe IV, las imágenes conservadas no se refieren de manera negativa a la corona.[43] Aunque existieron poesías, pasquines, libelos y otros escritos satíricos y contrarios al poder, que han recibido la atención de los especialistas desde hace tiempo,[44] en cambio, en el ámbito visual solo se conocen unas pocas, dispersas y pobres excepciones.[45] Así, por ejemplo, en 1640 en Granada apareció un libelo contra la virginidad de María, y otros contra el mal gobierno, pero entre los pasquines que aparecieron en 1657 en la corte, en uno de 19 de febrero, el rey aparecía pescando en una laguna y el confesor llevaba un bolso muy grande en la mano.[46]

Se conocen pocas imágenes disidentes en la España moderna que confirman la regla a este vacío visual. Como los papelones anteriores, los ejemplos conocidos son

[43] Véase CORDERO DE CIRIA, Enrique: «Iconografía del Faetón en España», *Goya*, n.º 185, 1985, pp. 274-281; GALLEGO MORELL, Antonio: *El mito de Faetón en la literatura*, Madrid: CSIC, 1961; MARTÍNEZ MILLÁN, José: *El mito del Faetón o la imagen de la decadencia de la monarquía católica*, Granada: Universidad de Granada, 2011.

[44] En Valencia en 1651 se borraron palabras y cosas pintadas muy obscenas, véase CASTILLO GÓMEZ, Antonio: *Entre la pluma y la pared. Una historia social de la escritura en los siglos de oro*, Madrid: Akal, 2006, p. 227; BOUZA, Fernando: *Corre manuscrito: una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid: Marcial Pons, 2001; GACÓN PÉREZ, Jesús: «Criticar al rey, criticar al mal gobierno», en Alain Hugon y Alexandra Merle (coord.): *Soulèvements, Révoltes, Révolutions dans l'empire des Habsbourg d'Espagne, XVIe-XVIIe siècle*, Madrid: Casa de Velázquez, 2016, pp. 49-65.

[45] Esta asimetría entre la imagen y el texto de oposición a la autoridad en el mundo hispánico moderno ha sido foco de nuestro interés con anterioridad. Véase FONTCUBERTA, Cristina: «Imágenes desleales: acerca de la oposición en el arte de la Monarquía Hispánica (siglo XVII)», en Alicia Esteban Estríngana (ed.): *Decidir la lealtad. Leales y desleales en contexto (siglos XVI-XVII)*, Aranjuez: Doce Calles Ediciones, 2017, pp. 91-133.

[46] Véase CASTILLO GÓMEZ, Antonio: «La fortuna de lo escrito. Funciones y espacios de la razón gráfica (siglos XV-XVII)», *Bulletin Hispanique*, vol. 100, n.º 2, 1998, p. 377, nota 105. Entre otros ejemplos de *graffiti*, en la pequeña ermita de San Pablo de Albocácer en Castellón, que está decorada con pinturas en grisalla del siglo XVII sobre la vida de san Pablo, se encuentran inscripciones hechas en carbón por gente que visitó la ermita en la época. Aunque la mayoría se taparon por decisión de los restauradores, en la pared del otro lado de la escalera se podía leer: «Soy el Conde Duque de Olivares, Rey de España». Agradezco a Juan Francisco Pardo de la Universidad de Valencia haberme dado a conocer este caso.

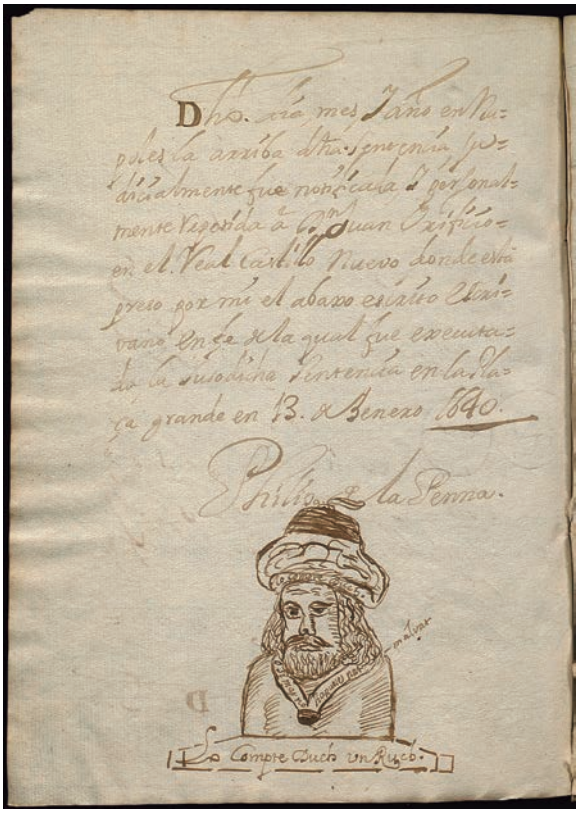



**Fig. 5.** Caricatura de Olivares en *Successos de Catalunya* de 1639-1640. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Ms. A-73.

más bien toscos y poco elaborados. Situándonos en la década de 1640, por un lado, Olivares aparece caricaturizado en un ejemplar de los *Successos de Catalunya* de 1639-1640 con un dibujo del valido con un atuendo llamativo y con una inscripción irónica en su sombrero y collar que reza *Lo compte Duch. O si may no hagueres nat malvat* y otra frase debajo *lo compte Duch un Ruch*, mostrando claramente el desdén del dibujante anónimo hacia Olivares (Fig. 5).[47] Aunque en otras páginas del manuscrito aparecen dibujos, como la costa barcelonesa con la torre de Montjuic al fondo, otra vista naval, un escudo del rey o un ángel, no hay ninguna otra imagen caricaturesca similar. Cabe tener en cuenta que Juan Orificio, príncipe de Sancia fue condenado a muerte en 1640 por traición al rey de España y por haberse aliado con Francia. Ordenó la sentencia el conde duque en nombre del rey, y la traducción y publicación de estas noticias en

[47] Esta imagen aparece dibujada en uno de los textos de los *Successos de Catalunya* de 1639-1640, y se conserva en el Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Ms. A-73. La figura se encuentra al final del texto titulado *La Copia de la sentencia que en doce de enero se notifico en Nápoles al príncipe don Juan Orificio…* de 1640.

Cataluña demuestra el interés por los acontecimientos que derivarían posteriormente en la revolución napolitana.[48]

Más conocida resulta la caricatura aparecida en un panfleto portugués de 1641 que dio a conocer John Elliott, y que ha sido habitualmente identificada como una sátira de Felipe IV y el conde duque de Olivares representados como Quijote y Sancho Panza.[49] Autores como Irving Lavin sitúan la imagen en los primeros años de la revuelta de Portugal, ante la destitución de Olivares en 1643.[50] Se trataría probablemente de un dibujo espontáneo ante los acontecimientos de la época, pero estudios recientes han puesto de relieve que la estrategia de la sátira es más compleja teniendo en cuenta los tres tercetos que le acompañan.[51] Así, el panfleto sería una respuesta paródica por parte de los portugueses a una «letra de batalla» que el duque de Medina Sidonia, acusado de haber participado en las intrigas filoportuguesas contra su rey,[52] había publicado para desafiar en duelo al duque de Braganza, cuñado suyo y pretendiente al trono lusitano y en el escrito satírico que se publicó en Lisboa en 1641 y que se precede de un tosco grabado representando dos caballeros batiéndose en duelo, la respuesta se hace en boca de Quijote. En la sátira, el rey de España, más que tomar las armas para partir a la reconquista de Portugal parece condenado a combatir sus propios señores a fin de defender el reino. Aunque no se conoce quién es el autor de esta caricatura, es plausible de que se tratara de un lector informado de panfletos y también conocedor del Quijote y la sátira sobre la incapacidad militar del soberano y de su ministro resulta

[48] Para esta difusión de noticias SERRA TERÉS, Imma: «La recepció a Catalunya de la revolució napolitana de 1647», *Pedralbes. Revista d'Història moderna*, vol. II, 1998, pp. 209-212.

[49] El manuscrito se conserva en la Hispanic Society de Nueva York. *Cartel de desafio, y protestacion caualleresca de Don Quixote de la Mancha, Caballero de la triste figura, en defension de sus castellanos*, Ms. HC 397/97, f. 326. Véase ELLIOTT, John: *El conde-duque de Olivares*, Barcelona: Crítica, 1990, pp. 600-601, fig. 32. Había dado a conocer la existencia del cartel RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco: «Quixotesco cartel de desafío fechado en el Toboso, año de 1641», *Estudios Cervantinos*, Madrid: Atlas, 1947, pp. 609-19. Hemos consultado un ejemplar conservado en la Biblioteca de Catalunya, Cerv. 16-III-38.

[50] LAVIN, Irving: *Visible Spirit. The Art of Gianlorenzo Bernini*, Londres: Pindar Press, vol. I, 2007, p. 397; CASTILLO GÓMEZ, Antonio: «Writings on the Streets: Ephemeral Texts and Public Space in the Early Modern Hispanic World», en Martin Lyons y Rita Marquilhas (eds.): *Approaches to the History of Written Culture. A World Inscribed*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2017, pp. 73-95.

[51] Para el contexto histórico y literario de la «letra de batalla» de Medina Sidonia, véase GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz: «Marginalia Cervantina, 2: relectura de un texto marginal, cartel de desafío de Don Qujote», en Giuseppe Grilli (ed.): *Actas del II Congreso internacional de la asociación de cervantistas*, Nápoles: Società Editrice Intercontinentale Gallo, 1995, pp. 419-428. Estas ideas han sido también recogidas en MONTERO REGUERA, José: «El Quijote en 1640: Historia, política y algo de literatura», *Edad de Oro*, vol. 25, 2006, pp. 437-446; BODART, Diane H: «Pour une proto-histoire de la caricature politique», en Francesca Alberti y Diane H. Bodart (dir.): *Rire en images à la Renaissance*, Turnhout: Brepols Publishers, 2018, pp. 85-116.

[52] Sobre la conspiración de Medina Sidonia, véanse los trabajos recientes de SALAS ALMELA, Luis: *The Conspiracy of the Ninth Duke of Medina Sidonia (1641). An Aristocrat in the Crisis of the Spanish Empire*, Boston-Leiden: Brill, 2013.

aún más mordaz teniendo en cuenta los desencuentros entre el monarca y su valido en aquellos años. Estas dos imágenes, además de caracterizarse por su tosquedad, se encuentran escondidas en los márgenes de algunos libros, con lo cual hace difícil pensar que las llegaran a ver muchas personas. Recuerdan otros ejemplos anteriores de sátiras visuales contra monarcas, como la caricatura de Francisco I de Francia, que se encuentra en el registro de cuentas de Blois de 1517-1518.[53]

Siguiendo en el mundo hispánico, y aunque en el espacio público de los territorios del imperio que se sublevaron en la década de 1640 es difícil encontrar imágenes contrarias al monarca, se difundieron otro tipo de imágenes que expresaban un anhelo identitario y quizás una lucha subversiva del orden por parte de un segmento de la población. En Portugal, Joao IV mandó difundir su retrato en muchas cortes de Europa para dar a conocer la nueva situación y el candidato Braganza a la corona lusitana.[54] Estas imágenes no solo se encontraban en los círculos políticos restringidos. El diplomático flamenco al servicio de los españoles en Roma, Teodore Ameyden, se horrorizó ante el descubrimiento en la Piazza Navona de grupos de curiosos que se apresaban alrededor de los vendedores ambulantes que exhibían grabados de Joao IV y su esposa con las insignias reales; y teniendo en cuenta el silencio papal ante sus quejas, solo pudo comprar todos los grabados favorables al rey portugués para evitar que otros los compraran.[55]

Teniendo en cuenta este caso, ¿podríamos considerar los retratos de los demás candidatos o protagonistas de las revueltas de la época, imágenes subversivas? Lo que parece claro es que las facciones que ellos representaban consideraban importante dar a conocer su imagen para así ganar un espacio en la sociedad y ayudar a construir la legitimación de su alternativa. Este fue el caso del Braganza en Portugal, pero también el de Masianello en Nápoles y probablemente el de Pau Claris en Cataluña.[56]

Por otro lado, si los retratos de los protagonistas de los acontecimientos recordaban

[53] <http://archives.blois.fr/article.php?laref=17&titre=le-doc-de-mars-2013> (04/02/2026).

[54] CARDIM, Pedro: «¿Una Restauração visual? Cambio dinástico y uso político de las imágenes en el Portugal del siglo XVII», en Joan Lluís Palos y Diana Carrió-Invernizzi: *La Historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Europa Moderna*, Madrid: Centro de Estudios de la Europa Hispánica, 2008, pp. 185-206. Los diplomáticos portugueses en sus negociaciones en París, La Haya o Münster a menudo pedían retratos de reyes portugueses para mostrar así la propia historia diferenciada de los Austrias y de España. ROE, Jeremy: «Un templo de fama e infamia: emblemas portugueses y sátira durante la guerra de restauración portuguesa», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 59, 2025, pp. 235-266.

[55] BODART, Diane H.: «Verbreitung und Zensierung der königlichen Porträts im Rom des 16. und 17. Jahrhunderts», en U. Fleckner y W. Kemp (eds.): *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, Berlín: Akademie-Verlag, vol. 8, 2004, p. 27.

[56] Sobre Masianello, véase HUGON, Alain: *La insurrección de Nápoles…* , pp. 388-396; ASSELYN, Thomas; WEISE, Christian (ed.): *Masianello nella drammaturgia europea e nella iconografia del seuo secolo*, Nápoles: Gaetano Macchiaroli, 1998. Sobre Pau Claris, véase SIMON, Antoni: *Pau Claris, líder d'una classe revolucionària*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2008.

a la población quiénes lideraban las revueltas, las imágenes de los santos y en especial, de los patrones, les aseguraban unos guías espirituales compartidos. En tiempos de la contrarreforma cabe tener en cuenta igualmente el vínculo entre advocaciones religiosas y apropiaciones políticas, y cómo los santos fueron invocados a menudo para ayudar a ganar batallas. Así, las gentes rogaban a San Genaro en Nápoles, san Antonio en Portugal o santa Eulalia en Barcelona, igual que la corte española lo hizo a san Miguel, de manera que sus imágenes personificaban unas luchas y unas identidades colectivas.[57]

En áreas de los territorios sublevados no solo se produjeron retratos de los rebeldes o imágenes de santos patrones; en ocasiones hay noticias de otro tipo de imágenes. Entre numerosos carteles y textos, el 14 de julio de 1647 se pintaron en las puertas del palacio virreinal de Palermo la representación de las ciudades de Barcelona, Palermo, Roma y Valencia con un fuego que las amenazaba y el texto *Ubique fax ardet*, un juego de palabras con el apellido del virrey, Faxardo. Benigno supone que fue compuesto por alguien que conocía bien los hechos de los Vélez en Cataluña, es decir, el desastre de 1641 en la derrota de Montjuic ante los catalanes, así como los disturbios ocurridos cuando aquél fue embajador en Roma.[58]

También en Sicilia, pero en la ciudad de Mesina, y aprovechando la tradicional fiesta de la «Madonna de la Lettera» del 3 de junio cuando se solían pintar carteles alegóricos, en 1674 algunos de ellos anunciaban el enfrentamiento inminente con los Austrias. Uno de ellos fue pintado por el costurero Antonio Adamo, con una imagen el dios Jano con dos caras: una era la cara del *stratigoto* o capitán de justicia Luis de Hoyo, instrumento de Mariana para reprimir el frente radical de Mesina y la otra, la de un horrendo monstruo en el que se podía reconocer la cara del precedente *stratigoto* Diego de Soria. A su alrededor se veían personajes de los Merli —la facción ciudadana ligada a De Hoyo— fulminados por la Virgen. La osadía tuvo consecuencias y el virrey mandó arrestar a Adamo para ahorcarlo. Justamente, la del Jano bifronte fue una de las imágenes antiguas recuperadas por la cultura renacentista de Pico della Mirandola o Marsilio Ficino, pero también Rabelais o Erasmo utilizaron este tipo de alusiones en sus escritos. Las alegorías como la de Jano, que permitían comparar dos actitudes o dos «caras del alma» usando una metáfora franciscana,[59] fueron aprovechadas por los disidentes en imágenes como las de Mesina.

[57] Nos hemos ocupado de esta cuestión y de la imagen de santa Eulalia en FONTCUBERTA, Cristina: «"La capitana en campanya": la imatge de santa Eulàlia en època moderna. Usos polítics i transformacions iconogràfiques d'un culte medieval», en Rosa Alcoy (ed.): *L'art medieval en joc*, Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2016, pp. 213-230.

[58] BENIGNO, Francesco: «Un país lejano. Comunicación, política y revuelta en la Sicilia del siglo XVII», en Alain Hugon y Alexandra Merle (coord.): *Soulèvements, Révoltes…*, p. 97.

[59] Sobre la alegoría de Jano con dos caras y su fortuna en el Renacimiento, véase ROLET, Anne: «Intro-

## 3. IMAGEN Y TEXTO COMO RECURSOS EFECTIVOS

Ciertamente, la alegoría, los símbolos y las personificaciones fueron usados en las obras polémicas a modo de recursos, tanto para cautivar a los espectadores con comparaciones atrayentes como para facilitar la difusión de mensajes a través de símbolos conocidos, como para, en ocasiones, esconder la crudeza de este mensaje tras una alegoría sofisticada. Fueron varios los recursos concebidos por los polemistas de la imagen, ya que, igual que en las obras de propaganda, tuvieron en cuenta el principio retórico de la *persuasio*.[60]

Entre los varios recursos y estrategias utilizados por estos autores en las imágenes críticas cabe señalar la combinación, variada y fructífera, de la imagen y el texto. Por supuesto, esta mezcla adquiría formas y funciones muy diversas. Hemos visto anteriormente, al hablar de la supuesta caricatura de Felipe IV y Olivares, cómo la imagen es un elemento muy secundario en relación con la importancia de la sátira escrita. En cambio, en otras ocasiones sucede al contrario y la imagen domina la composición mientras el texto se incluye a modo de comentario, como sucedía en el caso de la caricatura de Cromwell (Fig. 1). Fuera como fuere, la importante intención esclarecedora de los textos en las imágenes disidentes se manifiesta en la frecuente traducción de muchas de ellas a varias lenguas vernáculas, lo cual implicaba precisar el mensaje y abarcar una audiencia más numerosa.

Tanto Coupe como Bertière, al estudiar centenares de hojas volantes y panfletos del siglo XVII, advertían de esta relación e indicaban que, si bien las imágenes resultaban llamativas, los textos resultaban igualmente importantes para entender toda la complejidad del mensaje. Además, estos mensajes redundantes indicaban el interés que tuvieron los grabadores por hacerse entender.[61] En el siglo XVII, las hojas volantes fueron uno de los medios más comunes para disentir, y tanto Alemania como los Países Bajos, inmersos en diversos conflictos, fueron centros de producción importantes.[62] Harms afirmaba que el panfleto con varias páginas, el diario y la hoja volante constituyeron importantes medios de información durante la Guerra de los Treinta Años que comentaban los acontecimientos históricos contemporáneos. Al explicar

---

duction: L'allégorie et le symbole: vecteurs et voiles de la dissidence ou phénomènes dissidents?», en, Anne Rolet (dir.): *Allégorie et symbole: voies de dissidence*?, Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 19.

[60] El significado y la complejidad de este principio en relación con al arte de propaganda se analiza en ELLENIUS, Alan (ed.): *Iconography, Propaganda and Legitimation*, Oxford: Clarendon Press, 1998.

[61] COUPE, William A.: *The German Illustrated Broadsheet…* , p. 398; BERTIÈRE, Simone: «La guerre en images… », p. 14.

[62] HARMS, Wolfang (dir.): *Deutsche illustrierte Flugbätten des 16. und 17. Jahrhundets*, Tübingen: Max Niemeyer, 1980-1991, 4 vols.; HARMS, Wolfang: «The illustrated broadsheet as an opinion-forming medium at the time of the Thirty Years War», en Klaus Bussmann y Heinz Schiling (ed.): *1648: War and peace in Europe Münster*, Munich: Bruckmann, vol. 2, 1999, pp. 323-327.

sus características, precisamente se remarcaba la combinación de imagen y texto, tal y como aparece en esta hoja anónima de 1621 titulada *El embajador de Lucifer* que representa, a través del texto y la imagen, las deficiencias del nuevo sistema político bajo Federico V del Palatinado como rey de Bohemia. Según Coupe, quien analizó centenares de obras parecidas, el impacto de la imagen era más inmediato pero su efecto era mayor cuanto menor era la formación del espectador. Sin embargo, los lectores de la época podían gozar de unos textos largos, a menudo con citas latinas y alusiones clásicas, que enriquecían el sentido y la función de las obras, llegando a imprimirse con independencia de la imagen en forma de panfletos.[63]

Es preciso recordar en este sentido los diversos grados de analfabetismo y los distintos niveles de lectura de los espectadores de la época, además de la complementariedad de los dos lenguajes. Parece bastante consensuada la opinión según la cual a lo largo de la época moderna se asiste tanto a un aumento del interés de la sociedad por la información y las noticias de actualidad, como a un incremento, en líneas generales bastante paralelo, de los niveles de alfabetismo. Aunque aquí solo se puede mencionar brevemente, consideramos de especial importancia las conclusiones de los especialistas acerca de que la politización de la sociedad y la mayor consciencia por los acontecimientos contemporáneos vayan estrechamente ligados a la evolución del alfabetismo.[64] Probablemente, deba considerarse asimismo la existencia de una relación entre el mayor número de lectores y el mercado de imágenes polémicas.

Indudablemente los artífices de obras polémicas buscaron combinaciones y fórmulas distintas entre el texto y las imágenes de sus obras, y también supieron adaptarse a la formación diversa del público de manera que las alegorías utilizadas se complicaban según a qué público se dirigían. Si algunas de estas obras consistían en simples y toscas imágenes, otras podían ser de mayor calidad artística y lo mismo sucedía con el texto. Algunas inscripciones básicas aparecen en muchas de estas obras, pero en tantas otras, el texto está cuidado y la sátira se manifiesta con destreza, incluso aludiendo a citas clásicas o fábulas antiguas. Este es el caso, por ejemplo, de la sátira contra Richard Cromwell en que se muestra en el centro al Lord Protector con piel de león, destruyendo con un martillo un barril lleno de búhos que llevan velas encendidas, y en la izquierda un bufón levantando los brazos. En el fondo de la composición aparecen dos imágenes, con la representación de la fábula de Esopo *Las ranas pidiendo rey*[65] en

[63] COUPE, William A.: *The German Illustrated Broadsheet…* , pp. 97-98.

[64] Véanse MOXEY, Keith: *Peasants, warriors and wives. Popular imagery in the Reformation*, Chicago: University of Chicago Press, 1989, p. 24; BRUN, Robert: *Le livre français illustré de la Renaissance,* París: Editions Picard, 1969, p. 9; CARRIER, Hubert: *La presse de la Fronde…* , pp. 420-421; BURKE, Peter: *La cultura popular…* , pp. 350-361. Sin embargo, cabe tener en cuenta muchas diferencias que persisten entre les diversas clases sociales, el campo y la ciudad, hombres y mujeres, o los protestantes y los católicos, que además varían según el país o región.

[65] En esta fábula, la cigüeña es enviada por el dios Júpiter ante la petición de las ranas, que vivían libre-

**Fig. 6.** Xilografía anónima, la tiranía del Duque de Alba, 1569.

la izquierda mientras en la derecha tiene lugar una proclamación estatal en un patio. Las letras A-H aluden a los pasajes de texto que se imprimieron en una hoja separada, con versos holandeses y franceses en cuatro columnas en que se narra la fábula.[66]

Cabe destacar también, ya mencionado anteriormente, el creciente uso en las obras polémicas de las lenguas modernas combinado con textos e inscripciones en latín, que confirma la afirmación de Eisenstein, según la cual, por primera vez en la historia en época moderna un gran público lector podía juzgar las ideas revolucionarias a través de la imprenta y el uso de las lenguas vernáculas.[67] Así, entre la gran cantidad de obras impresas en los Países Bajos contrarias a la invasión española de sus territorios

mente, de limitar sus corrompidas costumbres. Pero la cigüeña devoraba a las ranas, y ante la súplica de que enviara otro rey, Júpiter les respondió que debían sufrir con lo que habían pedido.

[66] Se trata de una sátira anónima holandesa de 1658-1659 que se conserva en el British Museum y que fue recogida en el catálogo de GEORGE STEPHENS, Frederic: *Catalogue of Political and Personal Satires*, n.º 921, <https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1868-0808-3267-1-2> (04/02/2026).

[67] EISENSTEIN, Elizabeth L.: *La revolución de la imprenta*, Madrid: Akal, p. 143.

y en especial a la presencia de las tropas comandadas por el Duque de Alba, muchos grabados representaron a este personaje con máxima crudeza y expresaron la crítica más dura a través de la imagen y de textos en varios idiomas. Uno de los grabados más difundidos aquellos tiempos era el conocido como *La tiranía del Duque de Alba*, de 1569, y cuya fortuna puede reseguirse a través de múltiples imágenes posteriores. La xilografía contiene numerosas inscripciones en medio de las escenas que identifican a los personajes y explican las acciones. Para ello se utilizan tres idiomas diferentes, ya que el texto de la parte superior está en dialéctico germánico, y se repite en la parte inferior en francés, mientras que otras inscripciones son en latín (Fig. 6).[68]

En definitiva, parece que en el espacio público de muchas ciudades europeas en época moderna las obras polémicas aparecieron en los muros, en los márgenes de los textos y de las celebraciones o incluso fueron vendidas por la calle. Además, los polemistas quisieron aprovechar todas las posibilidades de ambos lenguajes, ya que, como decía Gombrich al hablar de las diferencias entre la comunicación visual o escrita, la imagen activa las emociones y el texto describe y perfila los significados.[69]

[68] Para una descripción de esta imagen y de su recepción, véase FONTCUBERTA, Cristina: «La iconografía contra el III Duque de Alba. Sobre usos y recursos de las imágenes de oposición en la época moderna», en Joan Lluís Palos y Diana Carrió-Invernizzi: *La historia imaginada…*, pp. 216-218. Para este y otros ejemplos, véase HORST, Daniel y TANIS, James: *Images of Discord. A graphic interpretation of the opening decades of the Eighty Years War*, Pensilvania: Bryan Mawr College Library, 1993; también GARCÍA GARCÍA, Bernardo: *La imagen de la Guerra en el arte de los antiguos Países Bajos*, Madrid: Fundación Carlos Amberes, 2006.

[69] GOMBRICH, Ernst H.: *Gombrich essencial…*, pp. 41-64.

11

# Información y agitación: edictos, avisos y pasquines en las paredes de la Zaragoza de los Sitios (1808-1809)

Mónica Garcés Palacios

*Universidad de Zaragoza*

El presente trabajo propone estudiar la naturaleza y la circulación de algunos de los principales soportes escritos de información política durante los Sitios de Zaragoza. El objetivo principal es analizar cómo la recepción de las novedades del panorama político contribuyó a la politización de la población zaragozana durante la Guerra de la Independencia. Para ello, nos valdremos de memorias como las del reconocido cronista zaragozano Faustino Casamayor (quien relata los hechos que tuvieron lugar entre 1808 y 1809) y organizaremos la estructura de este trabajo en dos grandes bloques. El primero, donde se hace alusión a la importancia del estudio de los medios de comunicación en el contexto de la Guerra de la Independencia y de los Sitios que tuvieron lugar en Zaragoza. Y, en segundo lugar, se perfila brevemente una tipología en la que se analizan algunos de los principales medios de difusión que contenían información política escrita como fueron las proclamas, los avisos, los edictos, los bandos y los pasquines. Cabe destacar que hemos de tener en cuenta que esta tipología se enmarca en un contexto concreto y que se construye mediante la información de las fuentes consultadas hasta el momento. Por lo que, por supuesto, puede presentar cambios a lo largo del avance de la investigación o con respecto a otros periodos históricos. Con todo, para esbozar esta tipología compuesta por algunos de los principales documentos de difusión de la información política se atenderá, sobre todo, a criterios como la temática a la que solían hacer alusión cada uno de ellos, los emisores y receptores más comunes, su circulación y los efectos en la opinión pública del momento.

## 1. LA IMPORTANCIA DE LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN EN LOS SITIOS DE ZARAGOZA

Si 1808 fue un año inédito para España, no lo fue menos para Zaragoza. El ritmo regular de la cotidianidad en esta ciudad comenzó a verse interrumpido ya en la primavera de 1808, cuando el bullir de las calles se incrementó más si cabe al verse sazonado de papeles, palabras o imágenes que llegaban a unos zaragozanos que eran todo ojos y oídos.

El flujo de la información se aceleró con la incesante llegada de noticias sobre la situación del panorama político empezando el día 21 de marzo con la comunicación de la destitución de Godoy tras el Motín de Aranjuez a través de varios carteles pegados en el espacio público de la ciudad. Una noticia que fue la primera de muchas, pues a partir de este momento el común de los vecinos fue informado en todo momento de los hechos que iban teniendo lugar. Y la recepción de noticias como la del viaje del rey a Bayona en abril, los sucesos del Dos de Mayo o la abdicación de Fernando VII, contribuyeron a crear un estado de ansiedad e incertidumbre social que se refleja en las reacciones de la población los meses previos a la llegada de los franceses a la capital aragonesa y que culminó en aquel episodio de la Guerra de la Independencia que fueron los Sitios de Zaragoza.

Por ello, es clave el estudio de la llegada y la difusión de las noticias políticas para comprender los Sitios en toda su complejidad. Al fin y al cabo, la circulación de la información política, es decir, la presencia de documentos oficiales o extraoficiales pegados en las paredes o itinerantes por las plazas, alimentó el espíritu público del *paisanage* e influyó en la percepción que este tenía de los hechos, favoreciendo su movilización contra el ejército francés.

## 2. TIPOLOGÍA

Para comprender la circulación de la información vamos a analizar aquellos papeles que invadieron Zaragoza en 1808, ya fuera mediante su exhibición en las calles de la ciudad, su difusión de mano en mano, o a través de una combinación de ambas prácticas (pegados y luego arrancados de la pared y puestos en circulación, o viceversa). Para ello se podría plantear una categorización entre soportes escritos oficiales y extraoficiales, en función de su uso cotidiano, el carácter del contenido o el emisor de la noticia que difunde el soporte en cuestión. Pero, en última instancia, es importante subrayar que la línea divisoria entre estos dos ámbitos, el oficial y el extraoficial, es muy permeable y un mismo soporte bien podría relacionarse con una entidad u otra en numerosas ocasiones.

Uno de los medios más significativos y recurrentes desde los albores del conflicto fueron las proclamas, consideradas como una de las principales «armas» propagan-

dísticas de las que se valieron los bandos combatientes, tanto para alentar a las propias tropas, como para tratar de desalentar al enemigo. Por tanto, durante los Sitios no fueron precisamente pocas las publicaciones de estos breves escritos de contenido político-militar. Un momento clave que estuvo acompañado por proclamas fue la victoria zaragozana del 15 de junio. Dos días después acabada la contienda, se publicó una proclama encabezada por un épico llamamiento que rezaba «Aragoneses: os habeis portado como tales». A lo largo de esta se alababan las «brillantes acciones de los defensores», al mismo tiempo que se recordaba la necesidad de seguir luchando porque «el enemigo es muy temerario, y no dexará de atacaros segunda, tercera y mas veces».[1]

Según describe Casamayor, un caso similar ocurrió el 13 de julio, pero esta vez la proclama no sucedió a una victoria, sino a un intenso fuego. Tras llevar varios días de acciones reñidísimas, «para animar a sus defensores salió una proclama que Su Excelencia y la Junta dirigieron para su satisfacción».[2] Fue esta situación, sin duda alguna, la más habitual para emitir una proclama, especialmente durante el segundo sitio.

A comienzos de 1809, en vista al avance de las enfermedades, el cansancio de los defensores y el lento y sangriento combate contra los franceses, las autoridades publicaron estos documentos casi a diario. Temían que los zaragozanos les pudiesen abandonar, a ellos y a la ciudad,[3] por lo que les llamaban a continuar la lucha, pues quien no lo hiciere «llevara en su frente el distintivo de ser despreciable á los ojos de Dios y de los hombres»[4].

De este modo, fueron emitidas, tan solo por Palafox, hasta nueve proclamas como mínimo en apenas un mes. La mayoría de ellas estaban dedicadas a demostrar «lo apreciables que me son vuestros sudores, debe servir para animar a vuestros conciudadanos»,[5] lo que a las tropas y paisanos siempre solía «llenar de mucha gloria».[6] Incluso, en algunos casos, «su excelencia animando a sus paisanos y, en reconocimiento, hizo pública una proclama señalando varios premios a los 12 paisanos que más se distinguieron en acciones brillantes».[7]

[1] DELGADO, Sabino (ed.): *Guerra de la Independencia: proclamas, bandos y combatientes*, Madrid: Editora Nacional, 1979, pp. 65-66.

[2] CASAMAYOR, Faustino: *Años políticos e históricos de las cosas más particulares ocurridas en la imperial, augusta y siempre heroica ciudad de Zaragoza. 1808-1809*, Zaragoza: Comuniter e Institución Fernando el Católico, 2008, p. 80.

[3] FRASER, Ronald: *La maldita guerra de España. Historia social de la Guerra de la Independencia, 1808-1814*, Barcelona: Crítica, 2006, p. 360.

[4] Cita extraída de la proclama n.º 54 de «Palafox a los habitantes de Zaragoza animándoles a tener energía contra sus enemigos», en LAFOZ, Herminio (ed.): *Manifiestos, bandos y otros documentos de la Guerra de la Independencia en Aragón, I, Los Sitios de Zaragoza (1808-1809)*, Zaragoza: Comuniter, 2005, p. 109.

[5] Palabras de la proclama n.º 55 de «Palafox a los habitantes de Zaragoza alabando la defensa que se hizo ayer en la puerta del Sol y en la plaza de la Magdalena», en Ibídem., pp. 109-110.

[6] CASAMAYOR, Faustino: *Años políticos e históricos…* , pp. 204-205.

[7] Ibídem, p. 218.

Sin embargo, su virtuosa y enérgica retórica patriótica contenida en este soporte en concreto, no quedó aquí ni se dirigió únicamente a los zaragozanos. Consciente de la necesidad de conseguir colaboración, Palafox decidió apelar de manera directa a otros grupos de receptores para buscar su favor. Así, dos de estas proclamas también se destinaron a las tropas enemigas, por un lado, y a las mujeres zaragozanas, por el otro.

A los primeros se les invitaba a desertar e incorporarse en la defensa de Zaragoza; y, para hacerles llegar la información, Casamayor señala que «nuestras avanzadas, así de militares como de paisanos, cogieron algunos prisioneros con los cuales dirigió nuestro general una elegante proclama en seis idiomas, español, francés, latino, alemán, polaco y ruso, convidándolos a venirse a nuestro ejército».[8]

La decisión de imprimir el documento en varios idiomas atendió al deseo de querer llegar al máximo número de lectores, incluidos los extranjeros que luchaban con los franceses bien por convicción, bien por obligación.[9] Todo este procedimiento que narra Casamayor fue bastante efectivo, y prueba de ello la encontramos en las memorias de Louis-François Lejeune, un general francés de las tropas imperiales en los Sitios. Lejeune escribe cómo recibieron en su bando un montón de copias de dicha proclamación donde se leía, en diferentes idiomas, «abandonad esta guerra oprobiosa».[10] Dos versiones que son coincidentes en todo, salvo en un pequeño detalle: mientras que para Casamayor la noticia «corrió impresa a gusto de todos», el general francés afirma de manera concluyente que «todos se reían».

En cuanto a las mujeres, cabe destacar que Palafox ya se había dirigido a ellas en el primer sitio para que participasen en la contienda, pero a golpe de aguja.[11] En este caso, sin embargo, a través de las proclamas del segundo sitio se les incitaba a luchar con los hombres,[12] aunque, realmente, un considerable número de ellas ya peleaban desde bastante tiempo atrás.[13]

[8] Ibídem, p. 197.

[9] FRASER, Ronald: *La maldita guerra…*, p. 220.

[10] LEJEUNE, Louis-François: *Memorias del general Lejeune*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2015, p. 98.

[11] «La paria necesita, pues, y necesita pronto, un crecido número de uniformes; y espero que (…) vosotras contribuiréis á la brevedad de la costura. Estoy muy persuadido que esperabais esta u otra semejante ocasión para manifestar cuánto os interesa el bien de vuestra patria. Con este trabajo adquiriréis un nuevo lustre», señalaba Palafox el 13 de junio de 1808. El texto completo de la proclama se puede encontrar en el n.º 12 «Palafox se dirige a las aragonesas para que participen confeccionando uniformes para el ejército de Aragón», de LAFOZ, Herminio (ed.): *Manifiestos, bandos…*, pp. 51-52.

[12] «Entre los antiguos existieron las amazonas (…). Las que seáis valientes salid al frente a reemplazarlas, defenderéis la ciudad y conservaréis a nuestra augusta patrona. (…) Los soldados franceses os temerán, y seré una vergüenza para ellos ser vencidos por vosotras. (…) acollónense todos cuantos os vean salir a la defensa de vuestra ciudad. (…) También soy vuestro general (…), también deseo que me miréis como a un jefe», con estas palabras Palafox llamaba a las mujeres a la lucha el 30 de enero de 1809. Texto completo en el n.º 48 «Proclama de Palafox a las mujeres de Zaragoza», Ibídem, p. 103.

[13] FRASER, Ronald: *La maldita guerra…*, p. 358.

Sea como fuere, las proclamas no fueron el único canal utilizado a lo largo del conflicto, pues los avisos también se convirtieron en un medio de comunicación bastante frecuente. No obstante, en este caso el objetivo principalmente era el de informar sobre el desarrollo de los acontecimientos, especialmente si era urgente transmitir un mensaje con agilidad. Así pues, en un contexto bélico como el de la Guerra de la Independencia este medio de comunicación fue clave para recibir noticias sobre la situación del resto de tropas españolas o de los enemigos. Noticias que, por otra parte, resultaban muy valiosas, pues el anuncio de un «aviso del general O'Neille de haber interceptado a los franceses por la parte de Lerín o Navarra» permitía reaccionar a tiempo e intentar preparar las tropas ante la llegada del bando contrario.[14]

Sin embargo, las élites eran conscientes de que el valor de estas informaciones podía descender o incluso desaparecer si estas no llegaban a tiempo. Por ello, este tipo de mensajes urgentes solían enviarse o recibirse en posta, lo que inmediatamente generaba entre los vecinos gran expectación en los pliegos que portaba el jinete.[15] No era difícil deducir la importancia de la información que traía consigo el hecho de utilizar vías excepcionales para comunicarla.

Ahora bien, estas características comentadas del aviso pudieron verse influidas por el contexto. Días antes de comenzar el primer sitio, se restringe la circulación del correo en Zaragoza bajo «pena de traición, castigándose con el mayor rigor» y, sorprende comprobar que, tal información se encabezó y difundió como aviso.[16] Esta situación, aunque puntual, resulta interesante, pues, a pesar de que la esfera del poder contaba con otros recursos con mayor peso legislativo y jurídico en comparación al aviso, en un momento tan excepcional como el de los Sitios, este medio propio adquirió también una fuerza inusual.

De cualquier modo, los órganos de gobierno también recurrieron a edictos o bandos, dos soportes informativos cuyo fin principal era emitir mandatos de obligado cumplimiento. En estos casos, existía un marcado carácter legislativo, judicial y administrativo. No obstante, pese a compartir objetivos, resulta pertinente señalar algunas de las cuestiones que los diferenciaban.

Por un lado, llama la atención cómo la mayoría de los edictos de los que se tienen constancia fueron emitidos única y exclusivamente durante los meses en los que existió confrontación directa contra los franceses. Esto explica que su contenido estuviera relacionado con aspectos de intendencia y organización bélica, como el armamento de los zaragozanos,[17] el establecimiento de normas para un método fijo y equitativo de

[14] CASAMAYOR, Faustino: *Años políticos e históricos…*, p. 146.
[15] Ibídem, pp. 146 y 159.
[16] Ibídem, p. 40.
[17] CASAMAYOR, Faustino: *Años políticos e históricos…*, pp. 58-59.

alistamiento de mozos al ejército de Aragón,[18] o la redistribución con fines públicos de los bienes abandonados por los vecinos durante la guerra,[19] entre otros.

En cuanto al bando, cabe destacar que probablemente este sea uno de los canales de información política más peculiar. Al igual que el edicto o la orden, el bando solía utilizarse como fórmula imperativa para dictar órdenes. No obstante, el término bando no solo define este tipo de documento oficial y legal, sino también la forma de transmitir este tipo de información política.[20] Los bandos podían circular impresos de mano en mano, pero también podían difundirse a viva voz mediante un pregonero que los recitaba a lo largo de un recorrido por las principales calles de la ciudad. E incluso, en los mandatos de orden superior, el bando podía acompañarse «con timbales y clarines y fixandose en los parages públicos» para «que llegue a noticia de todos», como sucedió el once de octubre de 1808 al publicar un bando en el que Palafox concedía a todos los zaragozanos «el privilegio de no poder ser castigados con pena infamatoria por ningún delito, excepto el de lesa majestad divina y humana» agradeciendo su participación en el primer sitio.[21]

Así se podría plantear que, a fuerza de estar en contacto con la población, el bando se convirtió también en la propia forma de emitir la información. De este modo, en algunos casos el método de difusión eclipsa la naturaleza del bando, hasta el punto de que la forma de transmitir acaba denominando a lo comunicado. Por tanto, no solo los bandos se publicaron como tal, sino que también se difundieron a través de este procedimiento otros soportes como los edictos, las órdenes o los manifiestos.

El triunfo de este medio, que combina exposición y lectura pública del documento junto con pregón y música, radicó en la presunta dimensión universal de esta forma de comunicación.[22] Los clarines, timbales, las palabras exclamadas en el aire y, finalmente, la pegada de los documentos en las esquinas y calles sugerían esta intención de involucrar al máximo número de vecinos. Además, la utilización de los lugares elegidos, (escenarios típicos e institucionales de la vida pública y común), evitaba la distinción social que suponía la concurrencia de otros espacios.[23] Aunque quizá fuera, sobre todo, el amplio alcance del sonido de los instrumentos el que conseguía atraer la atención de un conjunto de oyentes igualmente amplio.

[18] LAFOZ Herminio (ed.): *Manifiesto, bandos…*, pp. 79-82.

[19] CASAMAYOR Faustino: *Años políticos e históricos…*, p. 77.

[20] «Edicto, ley ó mandato solemnemente publicado de órden superior: y la solemnidad ó acto de publicarle se llama así también». Definición de la RAE histórica 1780-1817. Instituto de Investigación Rafael Lapesa de la Real Academia Española, Mapa de diccionarios, 2013, <http://web.frl.es/ntllet> (04/02/2026).

[21] CASAMAYOR, Faustino: *Años políticos e históricos…*, p. 135.

[22] FOGEL, Michèle: *Les cérémonies de l'information dans la France du XVI au milieu du XVIIIe siècle*, París: Fayard, 1989, p. 105.

[23] OLIVARI, Michele: *Avisos, pasquines y rumores: los comienzos de la opinión pública en la España del siglo XVII*, Madrid: Cátedra, 2014, pp. 214-215.

Para finalizar, cabe hacer referencia a los pasquines como ejemplo por antonomasia de los canales escritos extraoficiales. Estos medios, en este contexto al que nos circunscribimos, eran sobre todo manuscritos que, en cuanto subía la temperatura política, salpicaban las calles de las ciudades.[24] Asimismo, su contenido podía ser fruto de los rumores que corrían de boca en boca o punto de partida de las conversaciones del común de los vecinos, lo que favoreció que esta vía de comunicación fuese una de las primeras en las que tanto el rol de emisor como el receptor eran adoptados principalmente, aunque no exclusivamente, por las clases populares.[25] Por ello, este medio de comunicación se convirtió en la pesadilla de las autoridades y, por norma general, las esquinas donde se solían pegar estaban vigiladas por espías o policías. Aun con todo, los pasquines aparecían por la mañana ya que, para evitar problemas, solían ser colgados de manera anónima aprovechando las sombras de la noche.[26]

Así, a través de los pasquines, se puso de manifiesto en Zaragoza cómo los sucesos del 2 de mayo habían contribuido al alboroto y agitación de la población, especialmente entre los labradores. Algo parecido ocurrió el 12 de mayo en Madrid, donde «amanecieron algunos pasquines en las calles, que exhortaban a nuevos alborotos contra los franceses, por manera que aún temía la gente nuevas desgracias».[27] Aunque no necesariamente debían de ser agresivos con las autoridades, los pasquines sí solían contener noticias que contribuían a aumentar el estado de turbación de la población. Noticias que bien podían desvelar aspectos de la realidad que las autoridades no querían que se conocieran, mensajes con la intención de agitar a las gentes o críticas a determinadas personas. Por tanto, esta asociación del soporte con su contenido favorecía que, solo con su mera aparición, se generase un estado de turbación entre la población que no dejaba de ser considerado peligroso por la esfera del poder.[28]

## 3. CONCLUSIÓN

Esta lista de medios de comunicación que se ha ido señalando no quedaría aquí, podría seguir prolongándose ampliamente. Aun así, se puede considerar que con esta selección se evidencia en buena medida esa multiplicación de la información política

[24] FARGE, Arlette: *Dire et maldire: l'opinion publique au XVIIIe siècle*, París: Seuil, 1992, p. 49.

[25] Sobre la utilización del pasquín algunos años antes consúltese ELORZA, Antonio: «El temido árbol de la libertad», en Jean René Aymes (ed.): *España y la Revolución Francesa*, Barcelona: Crítica, 1989, pp. 69-117.

[26] En FARGE, Arlette: *Vivre & parler au XVIIIe siècle. Paris au siècle des Lumières*, París: Le Robert, 2017, p. 117, se da constancia de algunas estrategias utilizadas en el París de las Luces para pegar pasquines sin ser vistos por los «mouchards», la policía secreta francesa que vigilaba el espacio público para controlar la agitación de la opinión pública.

[27] PÉREZ, Rafael: *Madrid en 1808. El relato de un actor*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2008, p. 97.

[28] ELORZA, Antonio: «El temido árbol de… », pp. 96-97.

a la práctica totalidad de los habitantes de la ciudad a través de la utilización ordinaria de documentos oficiales desde la esfera del poder y la circulación de papeles con noticias políticas extraoficiales en el ámbito social. Una multiplicación de la información que como también hemos podido percibir de manera indirecta a lo largo de este trabajo, favoreció un flujo de información multidireccional y, como acuñaría Robert Darnton para el París prerrevolucionario, «multimedia».[29]

Un flujo multidireccional porque la información no solo se dirigía de las autoridades a las clases populares, sino que también circulaba entre los mismos miembros del común de los vecinos, e incluso podía transmitirse desde las clases populares a las autoridades. Tales aspectos se evidencian en momentos de tensión, cuando, ante el estado de alarma de los zaragozanos, la aparición de pasquines y la difusión posterior de rumores fue respondida por las autoridades mediante la publicación de bandos que apelaban a la tranquilidad del vecindario.

Y un flujo multimedia resultado de la combinación de distintos canales para reforzar una información, o todo lo contrario. Así sucedería por ejemplo tras la lectura de un cartel y la difusión de su información de boca en boca, donde la noticia dejaría de estar sujeta a un canal escrito para adoptar un medio oral y de este modo hacer accesible su contenido incluso a las personas iletradas. O cuando los bandos eran acompañados de música para así captar mayor atención y llegar a un público más amplio. Todo ello da cuenta de que las formas de comunicación eran tantas y se cruzaban o sobreponían de manera tan intensa que inundaban el espacio urbano.

De ello se desprende que este proceso de amplificación e intensificación de los soportes, impulsado por la crisis política y la necesidad de movilizar a la población, favoreció la inmersión de amplios sectores de la sociedad en un proceso de politización hasta entonces desconocido. Por tanto, tal vez tampoco es atrevido considerar que el comportamiento excepcional de los zaragozanos durante los Sitios estuviese estrechamente vinculado a la atmósfera informativa que envolvió a la ciudad de Zaragoza durante la primavera de 1808 y los meses siguientes.

[29] DARNTON, Robert: «Una de las primeras sociedades informadas: las novedades y los medios de comunicación en el París del siglo XVIII», en *El coloquio de los lectores. Ensayos sobre autores, manuscritos, editores y lectores*, México: FCE, 2003, p. 420.

12

# Escritura y oralidad en el disenso político femenino: la experiencia del Sexenio Democrático (1868-1874)

Gloria Espigado Tocino

*Universidad de Cádiz*[1]

## 1. LA POSIBILIDAD DE LA MUJER POLÍTICA

El título que da origen a estas páginas arranca de la ponencia presentada en junio de 2019 en el XI CIHCE, «Los discursos, las prácticas y las apropiaciones de lo escrito en los espacios públicos», que me ofreció la oportunidad de profundizar en una línea de estudio importante, probablemente insuficientemente reflexionada hasta el presente por mi parte y que me conducía a pensar sobre las condiciones de posibilidad y las formas de materialización de la opinión política femenina en el siglo XIX. La contribución presentada entonces pretendía abarcar de forma ambiciosa un marco temporal amplio que contemplase la segunda mitad del siglo XIX. Dado lo complejo de resumir en un espacio acotado como este, décadas sujetas a modulaciones y variables más propias del desarrollo de una monografía, me inclino finalmente por circunscribir su estudio al caso del Sexenio Democrático por ser un periodo que comprende el despertar de una conciencia cívica femenina en España y no solo eso, sino también la oportunidad de ensayarla y exponerla públicamente. De tal modo que puede presentarse como el punto de partida de unas prácticas esenciales para conducir a la españolas hacia el ejercicio de la política y de su propia emancipación como sexo.

En mis investigaciones sobre la conciencia y la acción política de socialistas utópicas, republicanas, internacionalistas, librepensadoras, espiritistas y masonas que transitaron la segunda mitad del siglo XIX español, que en buena parte eran desconocidas, me he ocupado primordialmente de dar visibilidad y reconstruir trayectorias de vida y militancia de estas singulares mujeres que abrieron camino a futuras generaciones de

[1] Este estudio ha sido realizado en el marco del proyecto *Género, política y emociones en el lago siglo XIX. Los tránsitos de la Modernidad en España en perspectiva global* (PID-2022139190NB-100), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

españolas, a partir de estas corrientes políticas y de pensamiento concretas, desde las que alumbraron el emancipamiento feminista de izquierdas de este país.[2] Lo esquivo de testimonios y vestigios de su existencia y actuación en las fuentes que a duras penas hablaban de ellas concentró mi interés por aflorar datos, acontecimientos, información sobre sus actividades que las anudaban a corrientes ideológicas y culturas políticas muy definidas, representantes del disenso: críticas y alternativas. Sin embargo, debo reconocer que presté mucha menos atención a describir los modos en que sus formas, orales o escritas, de reafirmación en convicciones o disidencias políticas se materializaron.

Celebro, por tanto, la oportunidad que se me ofrece para indagar particularmente en este concreto objeto de estudio, en los medios en que cristalizarían estas manifestaciones inequívocas de compromiso político. También en los escenarios, los espacios, en que estas mujeres comprometidas emitieron sus opiniones y las maneras en que estas fueron canalizadas ante la opinión pública y cómo fueron recibidas y recreadas por los medios de opinión. Siendo como es el Sexenio un periodo de apertura política y proclamación de libertades que imprime el giro demoliberal traído por la revolución de septiembre de 1868, resulta especialmente ilustrativo que nos interroguemos sobre las vivencias públicas y cívicas de las españolas, que pronto mostraron un interés inusitado e inédito por los acontecimientos que entonces se ventilaban.

Habría que partir de una advertencia preliminar. En este periodo, «la mujer política» en sentido estricto, no existe. El sistema liberal representativo que nace de las llamadas revoluciones burguesas no otorga el estatuto de la ciudadanía política a las mujeres. Las mujeres no votan, ni son elegidas, se dedican al cuidado del hogar y a la crianza de los hijos. Este es un primer y principal consenso alcanzado en el proceso histórico que tiene su punto de arranque a finales del siglo XVIII, a partir de la independencia norteamericana y la Revolución Francesa y que jalona el transcurrir tanto del continente americano como del europeo en el siglo siguiente que alumbra el sistema liberal representativo.

El discurso que normaliza el modelo de feminidad de la época es responsable de la creación de un icono de utilidad probada en todo el orbe occidental, el llamado «ángel del hogar».[3] Este, lejos de entenderlo como una derivada o consecuencia de

[2] ESPIGADO TOCINO, Gloria: «Mujeres "radicales", utópicas, republicanas e internacionalistas en España (1848-1874)», *Ayer,* n.º 60, 2005, pp. 15-43; ESPIGADO TOCINO, Gloria: «Las primeras republicanas en España: prácticas y discursos identitarios», *Historia Social,* n.º 67, 2010, pp. 75-91.

[3] ALDARACA, Bridget A.: *El ángel del hogar. Galdós y la ideología de la domesticidad en España,* Madrid: Visor, 1992; ARESTI ESTEBAN, Nerea: «El ángel del hogar y sus demonios. Ciencia, religión y género en la España del siglo XIX», *Historia Contemporánea,* n.º 21, 2000, pp. 363-394; CANTERO ROSALES, M.ª Ángeles: «De "perfecta casada" a "ángel del hogar" o la construcción del arquetipo femenino en el XIX», *Tonos Digitales: revista electrónica de estudios filológicos,* n.º 14, 2007, <https://www.um.es/tonosdigital/znum14/secciones/estudios-2-casada.htm> (04/02/2026); CASTRO ZAPATA, Isabel María: «El ángel sin alas. La

la proyección de la cultura burguesa que lo origina, hay que verlo como pieza esencial, constitutiva del discurso que crea esta ficción, tal como ha incidido la historiografía atenta al sesgo de género que es intrínseco al debate liberal.[4] El discurso de las esferas, pública para el hombre, doméstica para la mujer, son invenciones necesarias para su constitución, así como el juego de contrarios que están anudados a las ideas de masculinidad y feminidad que incorpora: sociedad/naturaleza, público/privado, producción/reproducción, etc.[5] Hablamos por tanto de un déficit que tiene que ser subsanado, negociado, contestado por las mujeres mediante mecanismos alternativos e ingeniosos para sortear lo inapropiado de su presencia en los escenarios de la política. A partir de aquí, la incursión de las mujeres en los espacios considerados además de públicos, políticos, es sometida a juicio y constituye en sí misma un desafío a su caracterización como sexo.

Por otro lado, escribir y hablar ante un público lector o receptor, además de ser dos capacidades humanas, constituyen las prácticas reconocibles de una identidad enlazada con la actividad política.[6] Dirigirse a las audiencias, a la opinión, mediante el uso de la pluma o la tribuna, son las representaciones más potentes que la aleccionan. Su uso en clave femenina presenta, según lo que hemos dicho más arriba, un problema, por cuanto que no es una posibilidad fácilmente transitada ni por lo femenino, es decir, por el imaginario que recrea las formas representacionales y expresivas de esta actividad, ni por las mujeres, en este caso por los sujetos, los individuos que son revestidos culturalmente de unas características determinadas en función del sexo. Lo cultural y lo social, los discursos, los símbolos, los signos, las imágenes, así como los comportamientos, las actitudes individuales o grupales que lidian con la política se construyen históricamente como una actividad eminentemente masculina.

La filosofa feminista norteamericana Joan Scott ha mostrado la radical importancia de una de las fantasías recreadas por el feminismo histórico en su lucha por la igualdad. El poder transgresor que tiene la oradora, la mujer que sube a la tribuna, para

reformulación del ideal femenino del siglo XIX», *Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, vol. 33, n.º 2, 2010, pp. 353-383; ESPIGADO TOCINO, Gloria: «El ángel del hogar: uso y abuso historiográfico de un arquetipo de feminidad», en Henar Gallego Franco (ed.): *Feminidades y masculinidades en la historiografía de género,* Granada: Comares, 2018, pp. 195-212.

[4] ROMEO MATEO, M.ª Cruz: «Destinos de mujer: esfera pública y políticos liberales», en Isabel Morant (dir.): *Historia de las Mujeres en España y América Latina,* vol. III, Madrid: Cátedra, 2006, pp. 61-83; ROMEO MATEO, M.ª Cruz: «Domesticidad y política. Las relaciones de género en la sociedad posrevolucionaria», en Manuel Pérez Ledesma e Ismael Saz (coords.): *Historia de las culturas políticas en España y América Latina. La España Liberal, 1833-1874,* vol. II, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2014, pp. 89-131.

[5] PATEMAN, Carole: *El contrato sexual,* Barcelona: Anthropos, 1991; FRAISSE, Geneviève: *Los dos gobiernos: la familia y la ciudad,* Madrid: Cátedra, 2003.

[6] HABERMAS, Jürgen: *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública,* Barcelona: Gustavo Gili, 1962.

dirigirse con autoridad al auditorio.[7] Esta representación o imagen genera reflexiones y prácticas femeninas que encontramos como ejemplos rupturistas protagonizados por las mujeres desde los inicios de la revolución liberal. Así, dentro de la Revolución Francesa, en el artículo décimo de la *Declaración de los derechos de la mujer y la ciudadana* que escribiera Olimpia de Gouges en 1791, se podía leer «Nadie debe ser molestado por sus opiniones ( … ) la mujer tiene el derecho de subir al cadalso; debe tener también igualmente el de subir a la Tribuna con tal de que sus manifestaciones no alteren el orden público establecido por la Ley». Está presente también en el imaginario de los llamados socialistas utópicos de la primera mitad del XIX. Es la idea que subyace en la determinación por conformar un apostolado laico femenino capaz de difundir la buena nueva. Es el caso de la mujer-mesías que concebían los saint-simonianos. Es también la imagen viva de «Las peregrinaciones de una paria», tal como se autodefiniera Flora Tristán antes de hacer gira política por toda Francia en misión propagandística de su obra esencial la *Unión Obrera* (1843). Y también está presente en la Declaración de Sentimientos proclamada en las inmediaciones de Nueva York, en Seneca Falls, que iniciaría el camino del feminismo norteamericano en 1848: «DECIDIMOS: Que puesto que el hombre pretende ser superior intelectualmente y admite que la mujer lo es moralmente, es preeminente deber suyo animarla a que hable y predique en todas las reuniones religiosas».

Dignificar en femenino esta representación de la mujer que se dirige a un auditorio, mediante la palabra dicha o escrita, fue una tarea política de la lucha feminista, enfrentada a posiciones igualmente políticas articuladas por sus adversarios. La imagen denigratoria de la mujer que sube a la tribuna, constituye el reverso más socorrido no ya de la misoginia, hoy hablaríamos del machismo inveterado, sino del antiemancipismo o el antifeminismo, tan histórico, coetáneo y político como el feminismo que pretende combatir.[8] En el siglo XIX, las fórmulas acuñadas por este se apoyan en estratégicos discursos y representaciones que desnaturalizan la imagen de la mujer metida en fregados políticos, lo que invariablemente conduce a una inversión sexual que amenaza el orden público/privado y la propia naturaleza de la masculinidad. Las mujeres políticas son mujeres fuera de sí, mujeres masculinizadas, desnaturalizadas y, a su vez, con su actuación provocan la feminización de los hombres. Una distopía que conduce a un mundo al revés, donde reina el caos, donde el orden de lo doméstico y de lo público se altera al invertir los lugares y las funciones adjudicadas a cada

[7] SCOTT, Joan W: «El eco de la fantasía: la historia y la construcción de la identidad», *Ayer,* n.º 62, 2006, pp. 111-138.

[8] HOWARD, Ángela y ADAMS TARRANT, Sacha Ranaé (eds.): *Antifeminism in America. A Reader,* Nueva York, Londres: Routeldge, 2000; AGUADO, Ana y ORTEGA LÓPEZ, Teresa María (eds.): *Feminismos y antifeminismos. Culturas políticas e identidades de género en la España del siglo XX,* Valencia: Universidad de Valencia, 2011.

**Fig. 1.** Grabado «Las mujeres parlamentarias» del caricaturista británico John Leech, publicado en la revista *Punch* en 1850, dibujo que guarda relación con otras de sus creaciones dedicadas a versionar las aspiraciones políticas femeninas como en «Husband-Taming» (1859) o las que dedicara al uso de los «bloomers» (1851). DÍAZ JUÁREZ, Virginia: *Narrar la historia. La internacionalización de las ideas en las portadas de "Punch", "Puk" y "Caras y Caretas"*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2018 p. 101, (Tesis Doctoral), <http://eprints.ucm.es/46421/1/T39582.pdf> (04/02/2026).

sexo. El pilar familiar de la cultura burguesa decimonónica descansa en la figura del padre de familia: independiente, autónomo, proveedor y protector de su grey. Esta es la imagen de la masculinidad más idónea que acompaña el ejercicio de una actividad cívica marcada por el censitarismo que excluye también a los varones incapaces de reproducir y garantizar estas cualidades: esclavos, jornaleros, obreros, criados…[9] Una crítica codificada en todos sus detalles que traspasa fronteras y en su amplitud

[9] ANDREU MIRALLES, Xavier: «Retrats de familia (nacional): discurs de gènere i de nació en les cultures liberals espanyoles en la primera meitat del segle XIX», *Recerques,* n.º 58-59, 2009, pp .5-30; PEYROU, Florencia: «Familia y política. Masculinidad y feminidad en el discurso democrático isabelino», *Historia y Política,* n.º 25, 2011, pp. 149-174.

y latitud es reconocible de país a país, por encima de particularidades y recorridos culturales propios, demostrando su radical importancia como fundamento y garantía del buen funcionamiento social (Fig. 1).

Tal como nos describe Isabelle Mornat en su análisis sobre la imagen femenina en la caricatura de costumbres decimonónica española, la composición de una apasionada y vociferante mujer, pañuelo y cabellos al viento, gesto desencajado, mirada desorbitada, vestido revuelto constituía la *performance* asociada a la mujer contagiada por la violenta expresión de lo político.[10] Un conjunto de emociones (del latín *motio,* que significa «mover») más propio de la agitación que describen las pasiones, dadas sus connotaciones negativas, encarnadas en los cuerpos femeninos que servían para denigrar y persuadir cualquier tentación de inmersión en lo público, y más específicamente en lo político.[11] Lo vino a captar muy bien el republicano Ramón María de Labra al versar sobre los lugares comunes de la opinión de su tiempo que caracterizaba a la mujer política: «…ocupando la tribuna y encendiendo las más brutales pasiones, mientras el viento arrebata sus cabellos, la ira descompone su mirada, y el frenesí, enronqueciendo su voz, hace que de su centelleante frente desaparezca la prudencia y el pudor»[12] (Fig. 2).

Aunque era partidario de plantear al menos una futura ampliación de los derechos políticos hacia las mujeres, con sus palabras, el tribuno republicano advertía seriamente sobre los prejuicios más extendidos que jugarían en su contra. Su descripción parecía retratar la ansiedad acumulada ante el hecho incuestionable de que las mujeres, dentro y fuera de España, habían iniciado en progresión geométrica su incursión en el ámbito público. Una muestra fehaciente era su consagración en el mundo de las letras. De hecho, el número de mujeres escritoras no para de crecer en ese siglo en occidente. Pese a los impedimentos y problemas de reconocimiento interpuestos a la mujer escritora, que glosa muy bien la imagen codificada y crítica de la «marisabidilla» dieciochesca o de la «literata» en el diecinueve, los ejemplos en el uso de la pluma no hacen sino incrementarse de un siglo a otro y apuntan a una posible profesionalización de la mujer escritora. También en España, los ejemplos de escritoras, traductoras, poetisas, novelistas, ensayistas e impulsoras de una prensa en expansión también dirigida a un público femenino dieron lugar a ejemplos notorios.[13]

[10] MORNAT, Isabelle: *Femmes en images. La caricature des mœurs espagnole au XIXe siècle,* Strasbourg: Université de Strasbourg, 2016, pp. 110-124.

[11] ESPIGADO TOCINO, Gloria: «Pasiones políticas: la representación de la mujer política en el siglo XIX», *Historia Social,* n.º 81, 2015, pp. 151-168.

[12] LABRA, Rafael M.ª de: «La mujer y la legislación castellana», *Conferencias dominicales sobre la educación de la mujer,* Madrid: Imprenta Rivadeneyra, 1869.

[13] SIMÓN PALMER, Carmen: *Escritoras españolas del siglo XIX: manual bio-bibliográfico,* Madrid: Castalia, 1991; ZAVALA, Iris M.ª (ed.): *Breve historia feminista de la literatura española,* Barcelona: Anthropos, 1993-97.

**Fig. 2.** La imagen que ya cristalizara la oradora de la serie *Las divorcistas*, publicada por el periódico satírico francés *Charivari* el 4 de agosto de 1848. MORNAT, Isabelle: *Femmes en images. La caricature des mœurs espagnole…* , p. 116.

Estas expresiones literarias, escritas, donde se cuela también la opinión, la crítica y la disidencia política, son fórmulas expresivas que alcanzan en el siglo XIX una minoría creciente de mujeres letradas que incursionan en los ámbitos públicos literarios, utilizando estrategias preservadoras de su identidad sexual, siempre en riesgo de masculinización.[14] Entre ellas, la firma bajo iniciales o el uso de seudónimo pronto quedan atrás, decididas cada vez más a labrarse una carrera con nombre propio. No obstante, sus contribuciones, ejecutadas y desarrolladas en el gabinete, el dormitorio o la casa, jamás en la oficina o en el despacho de varonil significado (base de la reclamación de Virginia Woolf de gozar de una habitación propia), y justificadas con imágenes exculpatorias (de muchas autoras se decía que recibían a las visitas siempre con labores de mano o, por ejemplo, muchas de ellas aseguraban no desatender sus obligaciones domésticas y escribir en horas arrancadas al sueño), no parecían exponer del todo a sus autoras, que se parapetaban en una escritura finalmente nacida entre las paredes del hogar.

[14] FERNÁNDEZ, Pura y ORTEGA, Marie-Linda (eds.): *La mujer de letras o la letra herida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX,* Madrid: CSIC, 2008; MORALES SÁNCHEZ, María Isabel; CANTOS CASENAVE, Marieta y ESPIGADO TOCINO, Gloria (eds.): *Resistir o derribar los muros: Mujeres, discurso y poder en el siglo XIX,* Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014.

## 2. MUJERES QUE SUBEN A LA TRIBUNA

Sin despreciar los riesgos asumidos, nos preguntamos aquí, sin embargo, sobre la posibilidad de un discurso sin receso entre el acto de emitir y de recibir, del decir y del escuchar, que implique la misma ubicación de los cuerpos tanto del emisor y del receptor. Nos planteamos, en este caso, un análisis más pormenorizado, antes que sobre los contenidos, sobre las representaciones que se le asocian y lo tratan. Me interesa particularmente, por entrar más en relación con los objetivos de este libro, indagar sobre las formas orales de expresión política realizada por mujeres por cuanto que implican la determinación de una acción directa, expuesta, sobre un auditorio atento que cumple de forma más perfecta, visual y evidente con la fantasía trasgresora de la oradora que sube a la tribuna y deja en suspenso las posibilidades de su concreción como texto circulante. Básicamente, lo que estamos buscando es caracterizar los perfiles y las formas de la mujer que conferencia o mitinea en espacios creados para tales fines en la segunda mitad del siglo XIX, como el teatro, el club político, el círculo, el banquete, la plaza, la calle, etc. Tomaremos como ejemplo los casos habidos durante el Sexenio Democrático por ser un tiempo relevante en el despertar cívico y político de entusiastas militantes que se adscribieron a diferentes corrientes y movimientos sociales de claro empuje transformador, como el abolicionismo, el librepensamiento, el espiritismo, el republicanismo, el internacionalismo, sin olvidar la propia causa del sexo, que en aquel tiempo se describía como la «emancipación» de la mujer. Sin duda, una práctica relevante que no dejó indiferente ni a propios ni a extraños y que permanecería en la memoria como acciones pioneras de manifestaciones marcadamente políticas por parte de las mujeres. El teatro es un ejemplo bastante elocuente. Los estrenos de comedias que versan sobre la novedad de la mujer política, que acude al club, que lee prensa ideológica y que funda ateneos, al mismo tiempo que descuida sus funciones en el hogar, gozaron del favor popular.[15] Igualmente, la literatura de costumbres aprovechó el filón que la explotación de su imagen ofrecía[16]. Finalmente, la prensa satírica también inmortalizó en imágenes jocosas las arriesgadas prácticas de la mujer mitinera. No dejaban de ser todas expresiones exageradas, sobredimensionadas y llevadas al absurdo del poso de verdad que tocaban, el hecho de que las mujeres empezaban a poner pie en el ámbito de la política. Así se expresaba entonces

[15] FUENTE MONJE, Gregorio de la: «La mujer a través del teatro político del Sexenio Democrático», en Concepción Marcos del Olmo y Rafael Serrano Garcíal (eds.): *Mujer y política en la España Contemporánea (1868-1936)*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2012, pp. 63-88.

[16] ROBERT, Roberto (ed.): *Las españolas pintadas por los españoles,* Madrid: Imprenta de J.E. Morete, 1871-72; ORTEGA, Marie-Linda: «Criadoras, creadoras, en el siglo XIX: en, con, por, sin, para, contra el canon», en María Isabel Morales Sánchez, Marieta Cantos Casenave y Gloria Espigado Tocino (eds.): *Resistir o derribar los muros…*, pp. 189-201.

**Fig. 3.** Mujer mitinera de Mariano Urrutia publicada por el *Almanaque de la Risa* en 1869. *Almanaque de la Risa*, Madrid: Librería Central de D. M. Escribano, 1869, p. 57; MORNAT, Isabelle: *Femmes en images. La caricature des mœurs espagnole…* , p. 116.

un órgano de prensa ante el auge, no solo español, de la «moda» y el afán femenino por dejarse ver en la tribuna y que recoge los principales tópicos con que son recibidas este tipo de intervenciones (Fig. 3):

> Leemos en una carta de París:
>
> La conferencia es en este momento una moda, una pasión, un furor. Hasta las señoras suben a la tribuna para hablar sobre los derechos que reclaman sin cesar…
>
> No deja de producir un extraño efecto ver a una mujer perorar en público, aunque tenga verdadero talento, y al escucharla, se piensa involuntariamente en el papel que hace el marido, porque mientras la señora explana en la tribuna sus ideas progresistas (ellas lo son siempre) él debe necesariamente reemplazar a su mujer en casa, cuidar de los niños, remendar la ropa y vigilar a la cocinera.
>
> Para evitar estos inconvenientes, las mujeres que adoptan los hábitos masculinos no tienen marido ni hijos, lo cual simplifica la situación y les permite hablar desembarazadamente sobre el matrimonio y el divorcio, textos predilectos de las oradoras.[17]

Como apreciamos aquí, se cumplen todos los lugares comunes que evocan la representación de la mujer que transgrede su naturaleza y funciones en el acto de subir a la tribuna. Lo novedoso, quizás, a la vista de tanto documento gráfico, ensayístico y de

[17] *La Paz*, 7/4/1869.

ficción que lo reproduce en la época, es la percepción y constatación de una realidad creciente que pone a prueba los límites excluyentes del discurso de género que reserva al varón el ejercicio de la política.

Sin duda alguna, el Sexenio Democrático, con el régimen de libertades y derechos abierto, fomenta y da visibilidad por primera vez de forma indiscutible a un decidido activismo desarrollado por mujeres de variadas tendencias ideológicas y políticas. Entre ellas destaca el relieve que adquiere por primera vez en España la militancia republicana, incluso la internacionalista, que recoge o ejemplifica las actitudes más trasgresoras en cuanto al protagonismo público asumido por sus mujeres militantes.[18] Los lugares de intervención son los propios de las culturas políticas que frecuentan: el club, el casino o el círculo republicano, la logia masónica, la sociedad librepensadora o espiritista, el teatro o el banquete dispuesto para el mitin o el homenaje, también la calle en la intervención improvisada al hilo de una manifestación o algarada. Sus alocuciones suelen suceder a la de los hombres y frecuentemente cierran los actos concertados. Asisten a los mítines y reuniones de carácter mixto en los clubes republicanos que proliferan por toda la geografía nacional. Ellas mismas se organizan en clubes exclusivamente femeninos, como *La fraternidad* en Madrid o el *Mariana Pineda* en Cádiz. Forman también secciones de oficio como *La Virtud Social,* grupo de modistas de Palma. Es en estos espacios de sociabilidad y activismo político donde dan a conocer sus dotes de oradoras, haciendo gala de su anticlericalismo y defensa del librepensamiento, su oposición a las quintas, la defensa del obrero, la exaltación de la República y, también, la reclamación de sus derechos como mujeres. La zaragozana Modesta Periu, la salmantina Matilde Cherner, Inés Vera Salas, Carmen Munté, Carolina Barbano, en Madrid, Guillermina Rojas, en Cádiz, Magdalena Bonet en Palma, Narcisa Paz y Molin en Granada, Elisa Huigón en Barcelona, Rita Bataller en Alicante, la extranjera Mina Puccinelli, y propagandistas itinerantes como Consuelo de Aragón, todas se hacen famosas en la prensa de distinto color político por sus intervenciones en mítines, hasta el punto que todas ellas se conocen, se apoyan y se admiran.[19] También tienen el favor de sus compañeros y correligionarios que destacan en ellas la valentía de denunciar la opresión que la Iglesia ejerce sobre el sexo femenino, aplauden su entusiasmo por la idea republicana y reconocen su esfuerzo

[18] SANFELIU, Luz: «Republicanismo y ciudadanía femenina en el sexenio democrático», *Bulletin d'Histoire Contemporáine de l'Espagne,* n.º 46, 2011, p. 91-110.

[19] GUTIÉRREZ LLORET, Rosa Ana: *Republicanos y liberales. La Revolución de 1868 y La Primera República en Alicante,* Alicante: Instituto Juan Gil Albert, Diputación Provincial de Alicante, 1985, p. 101; PEÑARRUBIA I MARQUÉS, Isabel: *Entre la ploma i la tribuna. Els orígens del primer feminisme a Mallorca, 1869-1890,* Barcelona: Publicacions de l'Abadía de Montserrat, 2006; SÁNCHEZ COLLANTES, Sergio: «Las mujeres y la sociabilidad en los círculos políticos del republicanismo español. Una fraternidad androcéntrica», en Pilar Folguera (eds.): *Pensar con la historia desde el siglo xxi. Actas del XII Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea,* Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2015, pp. 3165-3186.

por apoyar determinadas campañas contra las quintas, la esclavitud y su interés por mejorar la situación del obrero tanto como su propia suerte como sexo: «Mujer: entra por completo en la política, que tienes las mismas razones que el hombre para tomar participación en ella» —proclamaba un entusiasta republicano—.[20] Sin embargo, la exaltación de esta conciencia cívica tenía sus límites y en muy contadas ocasiones desembocó en un reconocimiento de sus capacidades políticas plenas, a pesar de las opiniones proclives a su atracción.[21] Es significativo cómo eran celebradas por un periódico republicano editado en Teruel:

> ¡Dignas sucesoras de las hijas de Esparta, nosotros os saludamos! Y nos congratulamos de que entre el sexo femenino se despierte la idea santa que ha de emancipar al proletariado, y se propague la revolución social.
>
> ¿Loor a tan dignas mujeres! Con tales adalides, no hay duda irá desapareciendo esa especie de esclavitud con que se las tiene sujetas al confesionario y a la iglesia, en perjuicio de sus intereses y labores de la casa.[22]

Esta interpretación se acomoda al modelo ideal de familia republicana que aspira a subsanar los agravios más gruesos del ideal burgués conservador y se presenta como signo de progreso, donde los esposos comparten responsabilidades y donde se aspira a una feminidad preparada, es decir, educada, para su alta misión y, sobre todo, alejada de la perniciosa influencia de la Iglesia. Lo explica con meridiana claridad Luz Sanfeliu cuando recrea las veladas, las celebraciones y los mitines del republicanismo blasquista valenciano de entre siglos. Las señoras acuden convenientemente acompañadas por sus maridos. Las asistentes son siempre caracterizadas como «bellas, hermosas y alegres» y contribuyen a poner un tono de «brillantez», de luz, a los actos que se celebran. Las oradoras pronuncian breves palabras que apenas son extractadas por la prensa, pero contribuyen a dar ese tono de progresividad en las costumbres.[23]

Llegados a este punto, nos preguntamos sobre la resolución de esta evidente contradicción entre el hecho de fomentar una vocación política evitando al mismo tiempo su derivación en derecho. ¿Cómo es posible que esta validación como ciuda-

[20] GÓMEZ Y GORDILLO, José: «La mujer y la política», *Revista Federal,* vol. II, n.º 8, 24/7/1870, pp. 103-104; FUENTE MONJE, Gregorio de la y SERRANO GARCÍA, Rafael: *La revolución gloriosa. Un ensayo de regeneración nacional (1868-1874). Antología de Textos,* Madrid: Biblioteca Nueva, 2005, p. 111.

[21] Por ejemplo, aunque fue materia marginal del debate sobre el sufragio, jamás las opiniones vertidas sobre el caso contemplaron la posibilidad de conceder el voto a las mujeres. ESPIGADO TOCINO, Gloria: «El discurso republicano sobre la mujer en el Sexenio Democrático, 1868-1874: los límites de la modernidad», *Ayer,* n.º 78, 2010, pp. 143-168, y ARESTI ESTEBAN, Nerea: «Los argumentos de la exclusión. Mujeres y liberalismo en la España contemporánea», *Historia Constitucional,* n.º 13, 2012, <http://www.historiaconstitucional.com/index.php/historiaconstitucional/article/view/339>, págs. 407-431 (04/02/2026).

[22] *Salud y Fraternidad,* 13/2/1872.

[23] SANFELIU, Luz: *Republicanas. Identidades de género en el blasquismo (1895-1910),* Valencia: Universidad de Valencia, 2005, pp. 134.

danas, capaces de discurrir, argumentar y compartir los mismos objetivos programáticos no desembocara en el reconocimiento de su igual capacidad política, al menos entre los propios compañeros de partido? Conocemos los discursos que directamente se plantean esa posibilidad y hemos tratado los argumentos que revisten la impopular idea de conceder derechos políticos a las mujeres, pero nos interesa registrar ahora especialmente los modos indirectos pero igualmente eficaces para contrarrestar el potente efecto de la imagen de una oradora subida a la tribuna, lo que es tanto como estudiar los mecanismos, discursivos y formales, que construyen esa persistente subalternidad para no reconocer a una igual en la oradora, por muy celebrada y valiosa que esta sea. ¿Qué se pone en juego en el caso de las activistas que hemos presentado? Mujeres arrojadas de por sí, que no parecen respetar a priori los códigos del dimorfismo sexual que apuntalan los discursos y las representaciones de la época. ¿Cómo se construye el muro de contención necesario —insisto—, para no extralimitar los términos de lo posible y aceptable en boca femenina? ¿Cómo hacer que la mujer republicana hable sin poner en riesgo su feminidad, sin amenazar a la masculinidad que debe quedar a resguardo?

Hay que puntualizar que normalmente tenemos conocimiento de estos casos porque fueron recogidos por los medios de opinión de la época, generalmente por los periódicos que hacen la crónica y que tienen la potestad de materializar, de forma indirecta y filtrada por su propia línea editorial e ideológica, las formas y los términos con que la oradora se dirigió al auditorio, lo que quiere decir que su reproducción y divulgación raramente estuvo en manos de las que protagonizaron dichos actos. Esto, que sin duda conlleva el hándicap de conocer los términos exactos en que se desarrolló la alocución, reviste el interés de observar cómo es presentada la mujer que habla en público por los medios, siendo la expresión de una mediación entre el acto y su divulgación que también es necesario y elocuente descifrar. Por ejemplo, resulta esencial apreciar la posición y formato de la noticia, en muy contadas ocasiones en primera plana, muy rara vez titulada en su encabezamiento, muy pocas veces amplia y detallada en sus términos. Lo normal es que el relato de estas intervenciones aflore en breves alusiones entre el contenido extenso de los discursos de los hombres; que remate, que se explicite al final de las sesiones que se celebran; que se posicione frecuentemente entre las gacetillas del día, visibilizada como contenido secundario, anecdótico y más propio de la crónica social que del resumen político del día. Todo lo cual nos habla de un tratamiento subsidiario, subordinado, de tono menor, que contrasta con los extensos y sesudos comentarios que recaen sobre la palabra masculina. De entrada, subir los peldaños que diferencian la platea de la tribuna constituye simbólicamente una transgresión sexual en el caso de las mujeres. Hollar el ámbito reservado al hombre político, dueño de espacios de sociabilidad masculina como el casino, el ateneo, el club, el congreso de diputados, etc., supone una exposición

pública sometida al escrutinio de los que escuchan y de los medios que harán su propia valoración. Tanto las formas, como los modos adoptados para la alocución y no únicamente los contenidos serán materia de evaluación y recreación para las audiencias.

Los recursos para mantener bajo control el peligro del travestismo sexual procurado por esta inversión de papeles son variados y de ellos quedan constancia obligadamente en la descripción del acontecimiento. Por ejemplo, hablar al público de forma espontánea, no premeditada, a instancias del público o la mesa que preside y nunca por iniciativa propia, fuera del programa oficial reservado a los hombres, es una fórmula recurrente en la descripción de estas iniciativas. Y esto vale también para mujeres de conocida y reconocida valía, que se codean con lo más granado del panorama cultural y literario de la época. Tal es el caso de la intervención de la consagrada poetisa Carolina Coronado en el mitin antiesclavista organizado por la Sociedad Abolicionista Españolas en octubre de 1868, recién estrenada la Gloriosa. El periódico que hace la crónica del encuentro no advierte de su presencia hasta la conclusión del acto que ha estado a cargo de importantes prohombres del movimiento, con breves lecturas intercaladas de poesías que han realizado jóvenes y bellas señoritas. Entre ellas, la lectura de un soneto suyo y una proposición firmada por ella y por otras señoras en favor de la abolición de la esclavitud en Cuba y Puerto Rico. Finalmente, tras la proposición de constituir una Sociedad de Señoras Abolicionistas, se le pide expresamente que suba a la tribuna, acto que es registrado con la modestia y emotividad que salvaguarda de críticas a la escritora: «el público obligó a esta señora a presentarse en el escenario, lo que verificó vertiendo lágrimas de emoción, y volvió a leer su soneto. Después de esto se dio por terminada la sesión».[24] Todo ello a pesar de que recientes investigaciones sobre el abolicionismo en España la relacionan, junto a la norteamericana Harriet Brewster, como la fundadora de la primera sociedad abolicionista de señoras en los comienzos organizativos del movimiento antiesclavista en 1865 en España. Un activismo que contaría con el impulso de plumas tan influyentes como la de Concepción Arenal y el activismo de la escritora e impulsora del Ateneo de Señoras Faustina Sáez de Melgar, quien tomaría el relevo en la constitución de una sociedad abolicionistas de señoras nacida en Madrid hacia 1870.[25]

[24] *La Correspondencia de España,* 22/10/1868.

[25] GUARDIA HERRERO, Carmen de la: «Un espacio social propio. El movimiento abolicionista español y las reformadoras románticas», en Aurelia Martín casares y Rocío Periañez Gómez (eds.): *Mujeres esclavas y abolicionistas en la España de los siglos XVI al XIX,* Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2015, pp. 213-234; TSUCHIYA, Akiko: «Género, asociacionismo y discursos antiesclavista en la obra de Faustina Sáez de Melgar (1834-1895)», en Pura Fernández (ed.): *No hay nación para este sexo. La Re(d)pública trasatlántica de las Letras: escritoras españolas y latinoamericanas (1824-1936),* Madrid: Iberoamericana, 2015, p. 113; PARZTSCH, Henriette: «Violets and Abolition: The Discurse on Slavery in Faustina Sáez de Melgar's Magazine *La Violeta* (Madrid, 1862-66)», *Bulletin of Spanish Studies,* vol. 89, n.º 6, 2012, pp. 859-875.

Como decimos, los modos de subirse o presentarse ante el auditorio son importantes. Acercarse al estrado modestamente, ruborizada, superando la timidez son tan habituales en las descripciones que manejamos que señalan, antes que un reflejo del carácter individual, una *performance* socialmente aceptada y esperada. Una fórmula gestual, corpórea, de la típica *captatio benevolentiae* que las escritoras insertan en sus contribuciones escritas. Si además añadimos un plus de sensibilidad donde las lágrimas, tan habituales en la codificación emocional romántica, hacen acto de presencia, obtenemos una representación que amortigua los riesgos de la extralimitación sexual.

En el caso de las republicanas, además, se exaltará una y otra vez su extrema juventud, su evidente precocidad. Es curioso, cómo en los medios republicanos o librepensadores españoles del siglo XIX, frecuentemente son niñas o jóvenes señoritas las que asumen el papel de oradoras que cantan o leen poesías memorizadas y son celebradas en su avezado talento. En muchas ocasiones se pone de relieve su juventud —Magdalena Bonet tiene 16 años en el momento en que actúa en el club balear, Guillermina Rojas tiene 21 años cuando funda el club femenino *Mariana Pineda* en Cádiz—, donde la edad funciona como atenuante de un protagonismo asumido que se reviste de la excusa de la inocencia, es decir de la falta de culpa, si cifrамos en su definición académica. Ni son mayores de edad, ni esposas aún, por supuesto tampoco madres, no han pasado el rito de paso que significa el matrimonio que las merma jurídicamente y que connota una serie de responsabilidades de cuidado en el seno del hogar que les podría ser demandado.

También, como peculiaridad impropia, se exalta su preparación, su excepcional formación, en medio de la común ignorancia de las de su sexo. Se trata de una entre mil, y ya se sabe que «una golondrina, no hace verano». En definitiva, se expresa su rareza, su excepcionalidad antes que su normalidad. Jóvenes que tienen aún mucho que aprender. Únicas entre un mar de fanáticas, beatas e ignorantes mujeres, dando por sentado el axioma que comienza a circular y que tendrá predicamento entre la opinión republicana finisecular de que las mujeres, de alcanzar derechos políticos, deberían demostrar primero su nivel educativo y capacitación para el voto. No así los hombres que parecen estar exentos de esta demostración de idoneidad y que son los primeros invitados a participar en el banquete del sufragio universal.[26]

Así fue celebrada la intervención de la joven mallorquina Magdalena Bonet en su

[26] SÁNCHEZ COLLANTES, Sergio: «Antecedentes del voto femenino en España: el republicanismo federal pactista y los derechos políticos de las mujeres (1868-1914)», *Historia Constitucional,* n.º 15, 2012, pp. 445-469, <http://www.historiaconstitucional.com> (20/10/2018); ESPIGADO TOCINO, Gloria: «Orden liberal y sufragio femenino en España durante el siglo XIX», en Josep Lluis Martín i Berbois y Susanna i Tavera (eds.): *Sufragisme i Sufragistes: Reivindicant la ciutadania políticade les dones,* Barcelona: Memorial Domocràtic, Generalitat de Catalunya, 2019, pp. 89-126.

primera alocución ante el club republicano por los medios que hicieron la crónica, que deja ver esta doble condición de joven sobradamente preparada que se festeja:

> La simple lectura del discurso de la lindísima Magdalena da cumplida idea de la belleza de sus nobles sentimientos, de la instrucción que la adorna, y de la alta capacidad que la distingue. En él ha sabido elevarse la joven propagandista a las más empinadas regiones de la Filosofía Moderna … .su razonada peroración brilla por la esbeltez de la forma, a la par que por la solidez y encadenamiento de sus ideas. Desde el humilde rincón de nuestra mesa enviamos sincera y cordial felicitación al inspirado tribuno, que ha logrado cautivarnos con sus elevadas concepciones. Pláceme mil, hermosa Magdalena.[27]

Pero qué ocurre cuando la alocución no es flor de un día y la oradora pretende participar, influir, construirse cívicamente a través de su activismo en la calle, en el club. Cuando sus palabras dan forma a peligrosos ataques desintegradores del orden social, moral y sexual constituido. Cuando los dardos verbales se dirigen contra la propiedad, la religión, la patria, el matrimonio. En ese caso las alarmas saltan. Ahora ya no es momento de exaltar su juventud, ni de salvaguardar la compostura de la oradora, sino de lanzar la más rotunda descalificación haciendo uso de un vocabulario desmedido, caricaturesco e hiriente. Es el momento de hablar de la oradora adulta que se expresa, asumiendo una autonomía peligrosa, un riesgo sexual y moral evidente.

Pongo el caso de Guillermina Rojas que intervino en mítines durante el mismo periodo y que fue objeto de críticas sin cuento por parte de voces masculinas de distinto color político.[28] Activista republicana en Cádiz, internacionalista en Madrid, se hizo famosa por sus intervenciones en público donde atacaba la propiedad privada, la religión, la idea de patria y el matrimonio, tanto civil como religioso. Su defensa de un orden económico, social y sexual igualitario atrajo la animosidad de la mayor parte del espectro político, desde los más conservadores hasta, incluso, los republicanos, ganando dudoso protagonismo en las notas de prensa que recogían con escándalo sus salidas a la palestra.

Canaria de nacimiento pero afincada en Cádiz desde su niñez, esta ciudad la vio nacer como propagandista de la causa republicana en el primer año de la Septembrina.

Los testimonios de prensa nos revelan dos momentos muy distintos entre sí en que Guillermina hizo uso de la palabra. El primero de ellos, fue en el momento de organizar el club republicano *Mariana Pineda* en la ciudad de Cádiz, del que sería primera presidenta esta joven que acaba de terminar sus estudios de magisterio. Eso

[27] *El Menorquín. Órgano republicano federal de la isla de Menorca,* 12/3/1870.

[28] ESPIGADO TOCINO, Gloria: «Guillermina Rojas Orgis (1848-¿?): Subjetividad y representación política en femenino durante el Sexenio democrático», en HIGUERAS CASTAÑEDA, Eduardo Higueras Castañeda, Rubén Pérez Trujillano y Julián Vadillo Muñoz (coords.): *Activistas, militantes y propagandistas. Biografías en los márgenes de la cultura republicana (1868-1978),* Sevilla: Athenaica, 2018, pp. 137-158.

ocurría en el verano de 1869, cuando aún no se había alcanzado el primer año de la Revolución Gloriosa. En este rito de paso, la crónica relata como la joven presidenta del club se estrena como oradora de la mano de dos prohombres del partido republicano de la provincia, los diputados Eduardo Benot y Gumersindo de la Rosa, que presentan, avalan y apadrinan, a la oradora en su bautismo de fuego. El cronista de prensa exalta dos valores contrapuestos, por un lado su juventud y por otro su temple ante el público. Guillermina, que habría utilizado el acto fundacional del club femenino para hablar de la influencia de la mujer en la sociedad y de la necesidad de extender la educación entre ellas, es aplaudida por la moderación con que se condujo, siendo valorada por uno de sus padrinos, el diputado por Jerez, Eduardo Benot.[29]

La segunda ocasión ya tiene lugar en Madrid, con una Guillermina que ha dejado el magisterio para ser costurera en una sastrería de la capital y que ha transformado su republicanismo en internacionalismo. Esto ocurre el 22 de octubre de 1871, tras la primavera comunalista parisina, cuando la Internacional está en el ojo del huracán como asociación disolvente y radical, y el gobierno pretende ilegalizarla. La Asociación de Trabajadores reaccionará con un acto de reafirmación celebrado en un teatro madrileño. Allí tienen ocasión de dirigirse al público los hombres que ocupan la mesa presidencial y que hoy relacionamos con los primeros dirigentes obreros que seguirían la senda tanto socialista como anarquista de nuestro país: Anselmo Lorenzo, José Mesa, Francisco Mora y Pablo Iglesias, que actúa como presidente.

Los ánimos se exaltan a medida que los oradores van haciendo uso de la palabra en defensa de la organización y de sus ideales de emancipación obrera. Ningún órgano de prensa detecta hasta el momento presencia femenina alguna hasta que, en un alboroto final que evidencia cierta discrepancia entre los presentes, se alza la voz mediadora de Guillermina para templar los ánimos. Es su voz femenina, recibida con una salva de aplausos, la que en la tribuna reconduce y cierra el acto político internacionalista, hablando con elocuencia de cuestiones recurrentes en el discurso obrero circulante: la propiedad, como un robo, el patriotismo, como origen de las guerras y la religión, como una cuestión tan solo de conciencia[30]. Añade, además, otra cuestión debatida desde las filas del internacionalismo heredero de las utopías socialistas cuestionadoras del orden de las familia y de los sexos. Guillermina se atreve con el matrimonio y dice no reconocer ni el civil, que se acababa de legislar por primera vez en nuestro país en junio de 1870, ni el religioso, tan solo aceptando la unión libre, estableciendo que es la voluntad del hombre y de la mujer la que hace y deshace un pacto que no necesita estar escrito ni tutelado por estado o iglesia alguna.

[29] *El Pacto Federal*, n.º 53, 7/8/1869; n.º 56, 10/8/1869; n.º 57, 11/8/1869; n.º 62, 17/8/1869.

[30] *La Federación,* n.º 116, 5/11/1871. Momento recogido también en las memorias de Anselmo Lorenzo como «razonado y elocuente discurso», LORENZO, Anselmo: *El Proletariado Militante (memoria de un internacional),* Madrid: Zero Zix, 1974, pp. 185-186.

Salvando la prensa internacionalista, que hace un retrato amable de su intervención, los adversarios políticos se ceban en su persona para lanzar el más duro ataque contra la organización que representa los excesos y el desorden vividos en la Comuna parisina. El acento puesto en su radical y exaltada oradora, será utilizado para exponer la peligrosa transgresión que representa la mujer que habla por boca de la Internacional. La representación feminizada de la organización obrera sirve para denigrarla y para poner en evidencia el extremismo de sus propuestas. El joven periodista republicano malagueño, Francisco Flores García la califica de «sacerdotisa de los tiempos modernos», sorprendido porque una mujer represente a la Internacional en asunto tan grave y añade: «Una mujer joven, obligada a pensar y obrar como un hombre, no es ni hombre ni mujer: abdica todas las gracias de su sexo, y no adquiere ninguno de los privilegios que las leyes de la naturaleza han concedido a los más fuertes».[31]

Desde el periódico que entonces dirigía Benito Pérez Galdós, *El Debate,* se la llegó a calificar de «oficiala de sastra, oradora de club, de imaginación viva, de palabra fácil, capaz de agitar una turba en días de revolución y aún de capitanearla en las barricadas», comparándola con alguna revolucionaria de los tiempos de la Revolución Francesa de 1789.[32] Una crónica muy parecida a la que había hecho pública el periódico monárquico *La Época.*[33] Además, haciéndose eco de una noticia publicada por el órgano pacense *El Lusitano,* se la identificaba con una buhonera, vendedora de elixires, de gira propagandística por Extremadura en compañía de un comunalista francés con el que sin duda practicaba aquello que predicaba sobre el amor libre. Aunque la prensa internacionalista saliera en su defensa, demostrando que no era correcta esta identificación y ella misma se defendiera en sus páginas con un titular que aludía al cansino recurso de la descalificación moral empleada: «lo de siempre», en la retina social quedaría grabada la socorrida caricatura de la extralimitación sexual con la que fue caracterizada aquella intervención:[34]

> Hablaron diferentes «oradores», pero nadie rayó tan alto como una ciudadana llamada Guillermina Rojas. Avezada, según por ahí he oído, a la oratoria del club, supo reunir en menos palabras más desatinos ¡Dios se los perdone! Y arrancó grandes aplausos hablando contra todas

[31] FLORES GARCÍA, Francisco: «La Familia», *La Federación Española,* n.º 79, 5/11/1871, n.º 82, 26/11/1871 y n.º 83, 3/12/1871. Guillermina le contestaría en «La Familia», *La Emancipación,* n.º 22, 13/11/1871.

[32] *El Debate,* 19/2/1872. La revolucionaria aludida como «Theroigue de Mericuri», aludía a Théorigne de Méricourt, que —recordemos—, fue la revolucionaria francesa que se atrevió a solicitar armas a la asamblea para poder así homologar la ciudadanía de las mujeres. GODINEAU, Dominique: «Hijas de la libertad y ciudadanas revolucionarias», en Georges Duby y Michelle Perrot (eds.): *El siglo XIX. Historia de las Mujeres,* vol. IV, Madrid: Taurus, 1992, pp. 21-39.

[33] *La Época*, n.º 7436, 22/10/1871.

[34] *La Emancipación,* 30/10/1871. *El Combate,* n.º 20, 20/2/1872, insertó un remitido de Guillermina defendiéndose. Diversos periódicos internacionalistas la defendieron e incluyeron sus argumentaciones; *El Condenado,* n.º 4, 22/2/1872; *La Emancipación*, n.º 37, 25/2/1872, *La Federación,* n.º 132, 25/2/1872.

> las religiones, declarándose (¡pobres hijas! Si las tiene) enemiga de todo género de matrimonio, lo mismo del «religioso» que del «civil», así lo dijo; y añadiendo otras cuantas lindezas por este… desorden, no me atrevo a decir orden.[35]
>
> … Habla Madama Guillermina teóricamente o sabe por experiencias lo que valen las *dulces expansiones del cuerpo humano*.[36]

Hubo un nuevo mitin de Guillermina recogido por la prensa, que en nada ayudaría a cambiar o modificar el estereotipo en el que la habían convertido. Me refiero a la asamblea republicana celebrada en el Circo Price madrileño en febrero de 1872, apenas unos meses después de la intervención mencionada. No viene al caso aquí las circunstancias de su asistencia que tiene que ver con la difícil relación entre republicanos e internacionalistas en aquellos días. Lo que aquí nos ocupa es leer entre líneas cómo fue recibida y registrada su intervención. Tomando la palabra al término de que lo hicieran dos refugiados comunalistas —uno de ellos era, nada más y nada menos, que el yerno de Marx, Paul Lafargue—, Guillermina tomó la palabra y pronunció su discurso con «gran energía y fácil dicción», demostrando que no renunciaba a ninguna de sus ideas, defendiendo principalmente los derechos de la mujer.[37]

De cualquier forma, su herencia ya se había materializado de forma pétrea y perdurable en su imagen de mujer mitinera, hasta el punto de sobrevivir en el imaginario colectivo como la representación de la mujer política. Entre otros, aparte del citado Galdós que la consagraría en sus *Episodios Nacionales* como mujer de acción, de afilado sable como de afilada lengua, la recordarían, entre otros, Menéndez Pelayo y Emilia Pardo Bazán, bajo este mismo prisma de extralimitación sexual. Esta última, pudo inspirarse en ella a la hora de recrear a la joven cigarrera y republicana Amparo, la protagonista de la novela *La Tribuna*, escrita por Emilia Pardo Bazán en 1883, en recuerdo de aquellas mujeres del pueblo avezadas en ideas políticas que había visto mitinear durante el Sexenio. Fue inmortalizada por la literatura, con los rasgos simbólicos y representacionales que hicieron de ella, por mor de su feminista creadora, un icono de heroicidad y elocuencia en las imágenes en las que recreó su actividad política. La describió como una joven y bella Marianne, aunque con hispánico mantón de Manila, como activa oradora en el Círculo Rojo que frecuentaba entre correligionarios, como agitadora del motín que protagonizó junto a sus compañeras de la fábrica de cigarros de Marineda, pero también, como la joven seducida, perdida, por un galán sin escrúpulos, evidenciando igualmente los riesgos sexuales y morales que había corrido a la par que desarrollaba su radical ideario:

[35] *La Crónica de Menorca,* 5/1/1871, recogido de *La Revista Popular.*

[36] *La Crónica, periódico liberal* (Badajoz), 28/1/1872.

[37] Ildefonso Antonio Bermejo: *Historia de la Interinidad y Guerra Civil de España desde 1868,* Madrid: Establecimiento tipográfico de R. Labajos, 1876, p. 479.

> Entre tanto la muchacha comenzaba su peroración. Temblábale la voz al principio, dos o tres veces tuvo que pasarse la mano, yerta, por la frente húmeda… Poco a poco, el rumor de la mesa, el cuchicheo de los convidados más distantes, la luz de los mecheros de gas que le calentaban los sesos, el aroma de los vinos y la espuma del champaña, que aún parecía bullir en la iluminada atmósfera, la embriagaron, y sintió fluir de sus labios las palabras y habló con afluencia, con desparpajo, sin cortarse ni tropezar…[38]

Pasados los años, camino del fin de siglo, el ejemplo pionero de estas mujeres del Sexenio es emulado y engrandecido por otras destacadas activistas que se mueven con soltura entre los pliegues de la cultura republicana abrazando la masonería, el librepensamiento, el espiritismo y la propia emancipación como sexo, algo que ya, a estas alturas de siglo va siendo conocido como «feminismo». Nombres propios como los de las hermanas Carvia, Amalia y Ana, Rosario de Acuña, Ángeles López de Ayala, Amalia Domingo Soler, Soledad Areales, o Belén Sárraga, entre otras muchas, siguen el trabajo de proselitismo y concienciación fundando sociedades y prensa afín. No olvidan, la labor directa frente al público y están acostumbradas a hablar en auditorios variados, en intervenciones que son trasladadas con más cuidado y detalle a la crónica periodística que las glosa. También realizan giras propagandísticas que las llevan por distintas localidades de la geografía española. No obstante, aunque todavía no gozan de derechos políticos e incluso resulta excesivo relacionarlas con las batallas partiditas y las luchas políticas del día, su ejemplo traza el camino que prepara la fase sufragista del feminismo de los años veinte y que desemboca en la conquista de los derechos políticos durante la II República. Para entonces, la militancia femenina en partidos es habitual así como el desempeño de labores asociadas a la política activa. Entre ellas, la participación en campañas electorales y en mitines multitudinarios que se han abierto al concurso de la nueva sociedad de masas. Las imágenes de Clara Campoamor, Dolores Ibárruri o Federica Montseny dirigiéndose, por ejemplo, al gran público asistente en una plaza de toros, evidencia de forma elocuente el salto cualitativo habido desde los tiempos de las primeras republicanas durante el Sexenio. Una guerra civil y una dictadura cercenarán, sin embargo, de forma brusca todas estas conquistas, que tendrán que ser actualizadas en tiempos de la Transición.

## 3. CONCLUYENDO

Podemos concluir que una parte esencial de la lucha histórica por la igualdad entre los sexos se ha dirimido en el cumplimiento sin riesgos de esa fantasía del feminismo

[38] *La Tribuna,* Madrid: Alianza Editorial, 2002, p. 153.

de la que nos hablaba Joan Scott: la normalización de la oradora que sube a la tribuna. Todavía hoy me atrevo a decir que el escrutinio sobre las formas en que una mujer se dirige al auditorio son analizadas y tratadas de forma distinta a como lo hace un varón y esto tiene que ver con la caracterización sexuada que tiene la actividad política históricamente. He querido representar aquí, los modos en que se canalizaron y codificaron algunas incursiones de las españolas en la política bajo la fórmula más usual de su expresión oral en mítines públicos. Voces itinerantes, rebeldes que formularon su disenso político arriesgando su propia sexualidad, algo que los varones no ponían en juego porque la política era un traje hecho a su medida. Hemos visto los estratégicos recursos para asimilar estos primeros ejemplos y las fórmulas también codificadas para castigar las extralimitaciones. Todavía hoy es posible apuntar qué se juega cuando una mujer habla en público, sobre todo, cuando lo hace en modo inconformista, disidente y rebelde con el orden constituido.

13

# De la señalización a la libertad: las escrituras expuestas en los campos de internamiento del exilio español

Guadalupe Adámez Castro

*Universidad de Alcalá*[1]

En 1986, el paleógrafo italiano Armando Petrucci publicó su obra *La scrittura. Ideologia e rappresentazione*, fruto de la actualización y puesta en orden de diversos estudios realizados desde 1976, gracias a su colaboración con la magna *Storia dell'arte italiana*. En dicha obra analizaba, según él mismo afirmó en el prólogo:

> ( … ) las manifestaciones gráficas donde la escritura asume una función intencional de exhibición y de solemnidad, dirigida a transmitir, con una estética particularmente cuidada o desde una posición de evidente notoriedad, no solo mensajes verbales sino también, y sobre todo, visuales.[2]

La importancia que Petrucci otorgó desde el inicio a la estética y a lo visual de estas escrituras explican la interrelación de su trabajo con la Historia del Arte y trasciende la mera función comunicativa que tradicionalmente se había otorgado a la escritura. Sin embargo, en la definición que en esta obra realizó sobre las escrituras expuestas incluyó como una función principal de estas su legibilidad. Para el maestro italiano, estas deben permitir «una lectura plural (en grupo, masiva)» y el mensaje que quieren transmitir, sea este verbal o visual, debe ser siempre evidente y claro.[3] Por tanto,

[1] Este estudio ha sido realizado en el marco de los proyectos *«Scripta in itinere». Discursos, formas y apropiaciones de la cultura escrita en espacios públicos desde la primera Edad Moderna a nuestros días* (HAR2014-51883-P) y *«Vox populi». Espacios, prácticas y estrategias de visibilidad de las escrituras del margen en las Épocas Moderna y Contemporánea* (PID2019-107881GB-I00AEI/10.13039/501100011033), financiados por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, y la Agencia Estatal de Investigación.

[2] PETRUCCI, Armando: *La escritura. Ideología y representación*, Buenos Aires: Ampersand, 2013 (1986), p. 23.

[3] Ibídem, p. 25.

siguiendo esta definición, lo más importante es que dichas escrituras sean colocadas en espacios susceptibles a la mirada de sus posibles lectores/as y que su contenido deje claro el mensaje que quieren transmitir.

A esta propuesta se sumaron otras definiciones, complementarias entre sí, como veremos. Fue Béatrice Fraenkel en 1994 quién unió a la tesis de Armando Petrucci las que habían realizado Marcel Detienne o Mireille Corbier.[4] Para Fraenkel las escrituras expuestas deben cumplir tres criterios principales para ser entendidas como tales. En primer lugar, el «criterio de legibilidad», tomado de Petrucci, y entendido como la necesidad de que dichas escrituras deben ser susceptibles de ser leídas y comprendidas. En segundo lugar, y según la teoría de Detienne, más importante que la lectura en sí, es que esta sea posible y lo fundamental para ello es su visibilidad. De poco serviría, por tanto, un cartel informativo muy bien realizado si es colocado en una esquina remota, mal iluminada y de difícil acceso. Por último, y partiendo en este caso de Corbier, no se debe olvidar la importancia de la publicación de dichas escrituras mediante su exposición pública, especialmente en los casos que contienen leyes o normativas, cuando transforman y etiquetan el espacio que ocupan con su presencia, por si alguien quiere acudir a ellas, y esta posibilidad de lectura termina siendo más importante que la lectura en sí.[5]

Quizás, por la importancia otorgada a su visibilidad es por lo que solemos asociar las escrituras expuestas a los espacios públicos, a aquellos en los que tienen una mayor posibilidad de lectura y de publicidad. Siguiendo esta línea, los principales estudios de caso que se han realizado de esta práctica tienden a analizar un espacio concreto, prestando mayor atención a las ciudades como lugares de escritura.[6] Sin embargo, y sin restar importancia a lo citado anteriormente, no debemos olvidar otros espacios en los que también se dan cita, a pesar de que sean lugares cerrados, instituciones de enseñanza,[7] centros médicos, iglesias, etc. Incluso podemos encontrar escrituras

[4] FRAENKEL, Béatrice: «Les écritures exposées», *Linx*, n.º 31, 1994, pp. 99-110, p. 102. Las definiciones de Detienne y Corbier de las que se sirve la autora pueden verse en DETIENNE, Marciel: *L'invention de la mythologie,* París: Gallimard, 1981, pp. 69-70 y CORBIER, Mireille: «L'écriture dans l'espace public romain», en *L'Urbs: espace urbain et histoire. Actes du colloque international de Rome (8-12 mai 1985)*, Roma: École Française de Rome, 1987, p. 30.

[5] Véase también CORBIER, Mireille: *Donner à voir, donner à lire: mémoire et communication dans la Rome ancienne,* París: CNRS Editions, 2006.

[6] Sobre la «ciudad escrita» durante la Edad Moderna remito a CASTILLO GÓMEZ, Antonio: «La fortuna de lo escrito: funciones y espacios de la razón gráfica (siglos XV-XVII», *Bulletin hispanique*, vol. 100, n.º 2, 1998, pp. 343-382 y «La letra en la pared. Usos y funciones de la escritura expuesta en el Siglo de Oro», en Manuel Fernández Chaves, Carlos-Alberto González-Sánchez y Natalia Maillard Álvarez (coords.): *Testigo del tiempo, memoria del universo: cultura escrita y sociedad en el mundo ibérico (siglos XV-XVIII)*, Málaga: Ediciones Rubeo, 2009, pp. 581-602. Para la Edad Contemporánea véase HEKIN, David M.: *City Reading. Written Words and Public Spaces in Antebellum New York,* Nueva York: Columbia University Press, 1998.

[7] Elena Fernández Gómez ha realizado algunos estudios de caso al respecto, FERNÁNDEZ GÓMEZ,

expuestas en aquellos lugares que están apartados de la vida pública, en los que en muchas ocasiones no están permitidas y adquieren una función claramente subversiva, como sucede con los grafitis carcelarios, por poner solo un ejemplo.[8]

Lugares en los que el individuo está privado de libertad, situados en las afueras de las grandes ciudades y en las fronteras de los lugares más inhóspitos, desahuciados de la vida pública. Lugares oscuros y de reclusión como el campo de refugiados de Zaatari en Jordania donde conviven 80 000 personas que comen, hablan, trabajan, enferman, escriben y leen, con una organización muy similar a la que tendría una ciudad, aunque lleven una vida muy distinta.[9] El caso del que quiero ocuparme en estas páginas es similar al de Zaatari, aunque sucedió hace casi noventa años. Se trata de los diferentes campos de internamiento del suroeste francés donde fueron recluidos miles de refugiados españoles tras la Guerra Civil.[10] Algunos de ellos se configuraron como pequeñas ciudades aisladas en las que hombres y mujeres vivían cercados por las alambradas y repletos de restricciones, pero vivían, existían, a pesar de todo. Los movimientos estaban limitados y no se podían atravesar sus límites, pero en su interior confluían vías públicas, barracas-escuela, plazas principales o incluso barrios prohibidos, como el «barrio chino» que latía cada noche en los campos de Saint-Cyprien y de Argelès-sur-Mer. Son varios los refugiados internos que en sus memorias narran, sorprendidos, cómo fueron capaces de hallar algo de «libertad» en estos espacios coercitivos. Por ejemplo, Luis Suárez, interno en Saint-Cyprien, relató cómo decidieron bautizar al eje principal del campo como el Bulevar de la Libertad, puesto que este era el único lugar en el que se podía pasear como si fuese cosa «de hombres

Elena: «"Transformando el jardín en escuela". Las escrituras expuestas en las Escuelas del Ave María del Padre Manjón», *History of Education & Children's Literature*, vol. XIV, n.º 1, 2019, pp. 421-447.

[8] Armando Petrucci afirmó que los lugares de reclusión eran uno de los espacios en los que este tipo de escrituras aparecían con mayor frecuencia: PETRUCCI, Armando: «L'altra storia: le scritte murali», en Armando Petrucci: *Scritti Civili,* Roma: Viella, 2019, pp. 206-224, p. 211. En este ámbito, para el caso español, remito a CASTILLO GÓMEZ, Antonio: «Secret voices. Prision graffiti in the Spanish Empire (16th-18th centuries)», *Quaderni storici,* vol. 53, n.º 157, pp. 137-165. Para Edad Contemporánea, FIGUEROA SAAVEDRA, Fernando: «El grafiti carcelario: causas y procesos funcionales a la sombra de Lombroso», en Verónica Sierra Blas y Guadalupe Adámez Castro (eds.): *Escrituras y lecturas en reclusión,* dossier monográfico de la revista *Vegueta. Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*, n.º 19, 2019, pp. 151-180, <http://revistavegueta.ulpgc.es/ojs/index.php/revistavegueta/article/view/452/691> (04/02/2026).

[9] Datos del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados (ACNUR) para el año 2022, CARLISLE, Lilly: «Diez datos sobre el campamento de refugiados de Za'atari a diez años de su apertura», <https://www.acnur.org/noticias/historia/2022/7/62e7e0734/diez-datos-sobre-el-campamento-de-refugiados-de-zaatari-a-diez-anos-de.html> (04/02/2026).

[10] Referencias fundamentales son DREYFUS-ARMAND, Geneviève y TEMIME, Emile: *Les camps sur la plage, un exil espagnol,* París: Editions Autrement, 1995; RAFANEU-BOJ, Marie-Claude: *Los campos de concentración de los refugiados españoles en Francia (1939-1945),* Barcelona: Ediciones Omega, 1995; PESCHANSKI, Denis: *La France des camps. L'internement, 1938-1946*, París: Gallimard, 2002 y TUBAN, Grégory: *Camps d'étrangers. Le contrôle des réfugiés venus d'Espagne (1939-1944)*, París: Noveau Monde éditions, 2018.

libres».[11] Y Jaime Espinar, describía del siguiente modo la calle principal del campo de Argelès-sur-Mer, en el que estuvo recluido:

> En la «Rambla», o vía principal, se ordenaban las paradas comerciales y los puestos sanitarios. Los buzones, los altavoces radiofónicos. La vida oficial convergía y se trenzaba en esta calle. Era también lugar de cita, lonja de contratación, pizarra de avisos, corro de comentarios, doble camino: de libertad y de reclusión.[12]

No nos engañemos, pues a pesar de estos testimonios, la libertad no la tenían, no se sentían libres porque no lo eran. Sin embargo, fueron capaces de construir reductos, algunos visibles, como el Bulevar de la Libertad, y otros invisibles, como los que había en lo más profundo de su ser, en los que humanizar el espacio que pretendía deshumanizarles. No es mi intención normalizar la vida cotidiana de aquellos que tuvieron que padecer la reclusión, pero sí quiero mostrar cómo incluso en esas circunstancias fueron capaces de «proyectar viajes hacía la luna», como rezaba una de las canciones que se entonaban en los campos,[13] y cómo, para ello, se sirvieron de las prácticas de escritura y lectura,[14] concretamente en este caso de aquellas que estaban expuestas en las paredes de las barracas y en otros lugares del campo y que les permitieron no solo nombrar y etiquetar los espacios, sino también apropiarse de un lugar que no les pertenecía y modificar su paisaje.[15] Me interesa, por tanto, analizar qué papel jugaron dichas escrituras en los campos de internamiento, quiénes fueron sus productores, cuál fue su lectura y su difusión, cuáles fueron sus principales usos y funciones, y qué significados adquirieron.

Para ello, voy a presentar un mapa de aquellas que, hasta la fecha, he podido constatar en los principales campos. Una complicada tarea puesto que requiere de una búsqueda documental muy amplia con resultados discriminatorios y limitados, dado que la mayor parte de estas escrituras no se ha conservado, bien porque fueron concebidas como efímeras, bien porque los muros de las barracas en las que se encontraban

[11] SUÁREZ, Luis: *España comienza en los Pirineos*, Ciudad de México: ICD, 1944, p. 117.

[12] ESPINAR, Jaime: *Argelès-sur-mer. Campo de concentración para españoles*, Caracas: Elite, 1940, p. 89.

[13] «Canción del exiliado», recogida en las memorias de FERRER, Eulalio: *Entre alambradas*, Barcelona: Grijalbo, 1988, pp. 237-238.

[14] Como también analizó, para el caso de las memorias, CATE-ARRIES, Francie: *Culturas del exilio español entre las alambradas. Literatura y memoria de los campos de concentración en Francia, 1939-1945,* Barcelona: Anthropos, 2012 (2004), pp. 209-210. Otro ejemplo de la importancia que adquiere la escritura en los espacios concentracionarios puede verse en FRANCHINI, Giuliana: «Leer y escribir en los "lager": modalidades de resistencia de los prisioneros italianos en Alemania durante la Segunda Guerra Mundial», en Antonio Castillo Gómez y Verónica Sierra Blas (coords.): *Letras bajo sospecha: escritura y reclusión en centros de internamiento,* Gijón: Trea, 2006, pp. 201-216.

[15] De la misma forma que las clases subalternas hacen con el espacio urbano, véase PETRUCCI, Armando: «L'altra storia: le scritte murali … », art. cit., pp. 211-212.

han sido derruidos o bien porque se han estropeado dada su fragilidad material. No debemos olvidar, además, que algunas de estas escrituras tenían un carácter subversivo, por lo que eran borradas al poco tiempo de producirse, desvaneciéndose con ellas la oportunidad de su estudio.

Dada la dificultad de su conservación, para realizar este trabajo he tenido que servirme de fuentes de naturaleza muy dispar. En primer lugar, he manejado documentación oficial proveniente principalmente de los archivos de los organismos asistenciales encargados del socorro a los/as exiliados/as españoles/as durante su reclusión,[16] así como documentación administrativa relativa a los campos conservada en los archivos departamentales franceses.[17] Por otro lado, y para completar las voces productoras de estos escritos, he utilizado multitud de fuentes gráficas, tanto dibujos de los refugiados, como fotografías de la época. Estas imágenes me han permitido no solo constatar la presencia o no de las escrituras expuestas en reclusión, sino que me han servido para cubrir algunas lagunas que la documentación oficial presentaba, en especial lo que tiene que ver con la producción de estas escrituras por parte de los propios internos. En relación con esto último, ha sido imprescindible para este trabajo unir a estas fuentes documentales las memorias de los refugiados, pues estas han sido fundamentales no solo para constatar su uso sino también para profundizar en su lectura y difusión.

Debo mencionar también que para cumplir con el objetivo planteado he creído conveniente dividir este artículo en tres partes principales, que se corresponden a su vez, con los tres vértices fundamentales del mapa de las escrituras expuestas de los campos de internamiento del exilio español y que yo he optado por dividir según sus productores. Me centraré, en primer lugar, en aquellas que emanan de las autoridades francesas, cuyo contenido era esencialmente normativo o propagandístico. En segundo lugar, presentaré y analizaré, aquellas que nacieron con una finalidad asistencial, es decir, que su objetivo era ayudar y socorrer a los refugiados, así como ofrecerles consejos de suma importancia para su supervivencia. Y, por último, mostraré las que fueron realizadas por los propios recluidos, de forma subversiva o no, como veremos.

[16] Fondo de la Cruz Roja Internacional, Centro Documental de la Memoria Histórica (Salamanca) (a partir de ahora, CDMH) y Archivo del Servicio de Evacuación de los Republicanos Españoles (SERE), custodiado en la Fundación Sabino Arana (Bilbao) (a partir de ahora FSA-SERE).

[17] Archives Départamentales des Pyrénées-Orientales en Perpignan (APDO)-Perpignan. Agradezco a todo el personal del archivo la ayuda prestada durante la estancia realizada en el año 2019.

## 1. NORMATIVA Y PROPAGANDA. ESCRITOS OFICIALES

### 1.1. Señalizar el campo

> (…) Entramos por la puerta principal y los tres camiones en fila, pasamos donde pudimos leer en la parte superior de la puerta un cartel que decía: CAMP DU CONCENTRATION DU BARCARÈS.[18]

Cuando llamaron al argentino Luis Casas al puesto de mando del campo de Argelès-sur-Mer y le pidieron que anotara su nombre en una lista, medida que estaban tomando con todos los extranjeros, pensó que sería para su pronta repatriación a Argentina. Sus esperanzas se disiparon en el mismo momento en el que, tras su traslado, vio el cartel que acabo de mencionar, que le daba la bienvenida a un nuevo campo de concentración, el de Barcarès. Esa fue la primera escritura expuesta que este refugiado vio y leyó a su llegada a este nuevo campo, la que iniciaba su nueva vida.

En el interior de los campos la señalización fue fundamental. Desde el cartel que daba nombre al campo y servía a los refugiados para visibilizar su nuevo destino, hasta las diferentes placas que utilizaban para marcar los lugares importantes. Esto fue así especialmente en aquellos campos de la Primera Guerra Mundial que fueron reutilizados o en los campos militares que se readaptaron para que fueran ocupados por los exiliados españoles, como fue el caso de Rivesaltes. Sin embargo, no debemos olvidar que muchos de estos fueron totalmente improvisados y en el inicio carecían de la más mínima estructura que permitiera el uso de esta señalética. Es el caso de Argelès-sur-Mer o Saint-Cyprien, que durante los primeros meses de existencia fueron poco más que unas alambradas sobre la arena poniendo límites al mar.

En cuanto a los primeros, los que contaban con algún tipo de infraestructura detrás, por muy precaria que fuese, sí que podemos constatar el uso de inscripciones e incluso grafitis que indicaban al refugiado desde el número de la barraca hasta su funcionalidad. Podemos constatar algunos ejemplos a través de las fotografías de la época, como la que Josep Vilamosa realizó de la barraca de Correos del Campo de Agde, en la que se puede ver el cartel que estaba colocado en la puerta: «P.T.T. POSTA» (Fig. 1).

Otro ejemplo, meramente funcional, de estas escrituras, son los números de las barracas que solían ser grafiteados o realizados con plantillas en las puertas. Si bien estas son muy difíciles de recuperar, dado que la mayor parte de estos campos han

[18] CASAS, Luis: *Sangre y Tragedia. Memorias de un argentino sobre la Guerra Civil española y campos de concentración en Francia*, autoedición (ciclostil), 1985, p. 249.

**Fig. 1.** Barraca habilitada para el servicio de correos, sin fecha. Fotografía de Josep Vilamosa (Biblioteca valenciana). Extraída de MINGUEZ ANAYA, Adrián Blas: *Campo de Agde*, Madrid: Memoria Viva. Asociación para el estudio de la deportación y del exilio español. Monografias del Exilio Español, 2006, p. 100.

desaparecido y en los casos que se han conservado, como en Rivesaltes, es complicado saber la cronología exacta, teniendo en cuenta la larga vida de este campo de internamiento.[19] Sin embargo, los testimonios gráficos de la época nos dan muestras de esta señalización de las barracas con unos modelos y disposiciones muy similares, como constata el dibujo que Joan Miró hizo de un cruce de caminos del campo de Argelès-sur-Mer en 1940, en el que el número de la barraca, el tres, presenta un molde muy parecido a la que podemos ver hoy en las barracas que se han conservado en el campo de Rivesaltes (Fig. 2).

[19] Una parte del campo de Rivesaltes estuvo en activo, convertido en un centro de detención administrativa para extranjeros, hasta 2007. Véase BARRIÉ, Roger: *Mémento chronologique du Camp de Rivesaltes*, Perpignan: Conseil Régional Languedoc-Roussillon, 2011 y HUSSER, Beate: *Histoire du camp militaire. Joffre de Rivesaltes,* París: Lienart éditions (collection «Les Cahiers de Rivesaltes»), 2014.

**Fig. 2.** Cruce de caminos del campo de Argelès-sur-Mer, 1940. Dibujo de Joan Miro, APDO 31 Fi 42.

### 1.2. Comunicar la normativa

Otras escrituras expuestas que se daban cita en los campos de internamiento eran aquellas que contenían disposiciones de las autoridades francesas o informaciones de interés. En cuanto a las primeras, y como nos muestra la documentación oficial, se observa una voluntad clara de comunicar la norma a través de su exhibición en los lugares de mayor visibilidad, siendo esta una de las funciones principales de esta tipología. Hasta la fecha son pocos los reglamentos internos que he podido encontrar, pero algunos de ellos resultan especialmente clarificadores en este sentido. Por ejemplo, en el Proyecto de Reglamento para los campos de Argelès-sur-Mer y Saint-Cyprien, fechado el 13 de noviembre de 1940, ya se alude en su décimo artículo a la obligatoriedad de publicar dicho documento en los campos y fijarlo en cada barraca.[20] Norma que se mantiene en los reglamentos posteriores, incluso se amplía, al indicar, ya en el propio subtítulo del mismo, que debía ser fijado en los centros en español y francés: «Reglement concernant la discipline a observer dans le Camp d'Argelès-

[20] *Projet de règlement des hébergés du camp d'Argelès-sur-Mer et de Saint-Cyprien,* 13 de noviembre de 1940, Prefectura de los Pirineos Orientales (Raymond de Belot), p. 4, APDO, 1287 W 1.

Rivesaltes (À afficher dans le Centre en Français et en Espagnol)».[21] Tanto es así que en la documentación conservada encontramos su versión en francés y en español donde se pautaba desde el empleo del tiempo de los internos hasta los castigos a los que se enfrentaban si cometían algún acto de indisciplina o intentaban evadirse, sin olvidar aspectos que regulaban la vida cotidiana como el uso de correspondencia, la normativa referente a las lecturas que podían hacer o las disposiciones referentes a las visitas, entre otros.

Este reglamento nos ofrece otras pistas acerca del uso que las autoridades francesas hicieron de las escrituras expuestas para hacer llegar a los/as internos/as cualquier información relevante, como por ejemplo el artículo tres donde se específica el lugar de colocación de las normas relativas a la organización de la jornada: «Las consignas generales referentes a la ejecución del trabajo, las medidas de higiene, el empleo del tiempo, son determinadas por el Jefe de Campo; estas estarán expuestas al interior de cada barraca. Las horas de trabajo están fijadas en las mismas condiciones».[22]

### 1.3. Difundir la propaganda

Acabamos de ver cómo las autoridades francesas se sirvieron de las escrituras expuestas para fijar la normativa y cómo incluso se preocuparon de que ésta llegara a todos los recluidos, para lo cual no dudaron en traducir la misma al español para garantizar su comprensión. Además de este uso, las autoridades se sirvieron de este tipo de escrituras para hacerse presentes en la vida cotidiana de los/as exiliados/as, especialmente en aquellos casos en los que querían convencerles de que tomaran la decisión «correcta» sobre su futuro y mostrarles sus posibilidades para abandonar los campos, o, al menos, las más conveniente para el gobierno galo.

Ante la masificación de los campos de internamiento y el hacinamiento que se vivía en ellos, pronto se ofrecieron diferentes medidas para salir de la reclusión forzosa: la repatriación a España, emigrar hacía un tercer país que les ofreciera auxilio, especialmente México y Chile; conseguir un contrato laboral fuera del campo, alistarse en una de las Compañías de Trabajadores nacidas bajo la acuciante necesidad de mano de obra ante la inminente llegada de la Segunda Guerra Mundial y, especialmente, durante la misma; y, por último, alistarse en la Legión Extranjera para combatir junto a Francia en la contienda mundial.[23] Como es fácil imaginar, el gobierno francés incen-

[21] *Règlement concernant la discipline* à *observer dans le Camp d'Argelès-Rivesaltes*, Vichy, 17 de enero de 1941, Dirección General de la Seguridad Nacional del Ministerio del Interior, p. 1, APDO, 1287 W 1.

[22] *Reglamento relativo a la disciplina a observar en el campo de Argelès y Rivesaltes*, Vichy, 17 de enero de 1941, Dirección General de la Seguridad Nacional del Ministerio del Interior, p. 2, APDO, 1287 W 1.

[23] DREYFUS-ARMAND, Geneviève: *El exilio de los republicanos españoles en Francia. De la Guerra Civil*

tivó especialmente la primera y las últimas medidas, es decir, la pronta repatriación a España o el alistamiento como prestatarios militares.[24]

Para conseguir llegar al mayor número de exiliados/as y convencerles de las «bondades» de estas medidas utilizaron principalmente tres medios de difusión: la radio, la prensa y la colocación de carteles propagandísticos en los campos, mediante los cuales llegaron a ejercer una presión considerable. Por este motivo, no es de extrañar que en multitud de comunicados oficiales de la época las autoridades francesas se dirigieran de forma directa a los recluidos, pues sabían que existían los canales de difusión suficientes para que el mensaje llegara hasta ellos, a pesar de su aislamiento. Sorprende algo más que estos canales fueran usados también por las autoridades españolas, pero así lo demuestra Grégory Tuban en su último libro cuando señala que para fomentar las repatriaciones a España el propio embajador español en París redactó un comunicado oficial, difundido en español y en francés, en el que prometía a los españoles que podían retornar a su patria sin tener miedo a las represalias:

> En ces moments critiques que traverse l'Europe, L'Espagne s'adresse à ses enfants résidentes en territoire français, librement ou dans des camps de concentration et les invite à retourner dans le sol de la patrie. ( … ) Notre nation, dirigée par le glorieux caudillo Franco, est ouverte à tous les Espagnols qui n'ont aucun crime à se reprocher.[25]

Son muchos los testimonios que nos hablan de estas presiones, ejercidas con tal fuerza que fueron muy efectivas. Por ejemplo, Agustí Centelles en sus diarios de reclusión narra cómo en el campo de Bram colocaron uno de estos avisos sobre las repatriaciones:

> ( … ) En el barracón 66 han colocado un aviso con el sello del Ministerio del Interior, ( … ) que dice así: «Hoy se puede leer en el diario *La Dépêche*: Completando el acuerdo Bérard-Jordana. Tras haber restituido el dinero al Gobierno español, Francia retornará a su país a todos los refugiados y desaparecerán todos los campos de concentración. Por este motivo pedimos por última vez a los refugiados de este campo de Bram que se presenten voluntarios para regresar a España. Podemos asegurarles que no deben tener miedo alguno… ».[26]

---

*a la muerte de Franco*, Barcelona: Crítica, 2000, pp. 71-80 y ALTED VIGIL, Alicia: *La voz de los vencidos. El exilio republicano de 1939,* Madrid: Aguilar, 2005, pp. 73-90.

[24] Sobre este último punto véase GASPAR CELAYA, Diego: *La guerra continúa. Voluntarios españoles al servicio de la Francia libre (1940-1945)*, Madrid: Marcial Pons, 2015, pp. 164-175.

[25] Comunicado del embajador español que acompañaba a una nota del ministro de interior francés, Albert Sarraut, en la que señalaba la necesidad de repatriar al mayor número de refugiados españoles, 19 de septiembre de 1939, Archives Nationales de Pierrefitte-sur-Seine (antes en el Centre des Archives Contemporaines de Fontainebleau-CAC), CAC 19940500/138, n.º 2466, citado a partir de TUBAN, Grégory: *Camps d'étrangers… ,* pp. 165-166.

[26] CENTELLES, Agustí: *Diario de un fotógrafo. Bram, 1939*, Barcelona: Península, 2009, pp. 147-148.

Conseguir el alistamiento en las Compañías de Trabajadores, cuando estas se hicieron precisas ante la necesidad de mano de obra por el avance de la Segunda Guerra Mundial, o para unirse a la Legión extranjera, para combatir junto a Francia en la contienda, fueron otros de los motivos de estos carteles en los que en muchas ocasiones se ocultaban características y condiciones de estos enrolamientos «voluntarios». Nos habla de ello, entre otros, el ya citado Luis Suárez cuando señala en sus memorias cómo los avisos inundaron Saint-Cyprien con una propaganda falsa que buscaba el alistamiento masivo de los exiliados españoles en la Legión: «Fueron colocados carteles hablando del bienestar de los legionarios, de los progresos en sueldos y primas, a medida que la permanencia en la Legión se hacía más larga».[27]

Ricardo Baldó García, un alicantino recluido en Camp Morand, en Boghari, cuenta también en sus memorias cómo este tipo de informaciones estaban redactadas en soportes de gran tamaño:

> Y un día de tantos, la Comandancia del Campo coloca unos grandes carteles impresos en tinta negra en los que se redacta la información del 8º Regimiento de Trabajadores extranjeros, y al cual se les invita a enrolarse «voluntariamente» para ser útiles al país que les daba derecho de asilo.[28]

Y el anarquista palentino Nemesio Raposo destaca cómo según avanzaban los meses, las presiones por parte de las autoridades francesas eran mayores, pasando de la «voluntariedad» a la «obligatoriedad». En este caso, hace referencia a los carteles que anunciaban la movilización de los refugiados para su adhesión a las Compañías de Trabajadores:

> En los islotes del campo y en un lugar bien visible, se han colocado, firmados por el coronel francés jefe del campo, unos escritos aclaratorios al Decreto del Gobierno francés, movilizándonos militarmente. Se define por edades el tiempo de permanencia en las compañías de trabajo, quedando exentos los menores de 18 años y los mayores de 60. A todo ello sigue una serie de promesas que no se cumplirán, destacando con machacona insistencia «la gratitud que debemos a Francia por habernos dado asilo político».[29]

Una prueba gráfica de la existencia de estos carteles la tenemos en el dibujo realizado por el catalán Arthur Kéry Escoriguel donde muestra cómo fue expuesto este decreto francés en el interior de las barracas del campo de Agde (Fig. 3). Estos testimonios evidencian como el uso de estas escrituras expuestas fue habitual, convir-

[27] SUÁREZ, Luis: *España comienza en los Pirineos*, México D.F.: ICD, 1944, p. 145.

[28] BALDÓ GARCÍA, Ricardo: *Un cuento escrito en la arena*, Alcoy: Imprenta la Victoria, 1970, p. 79.

[29] RAPOSO GONZÁLEZ, Nemesio: *Memorias de un español en el exilio*, Barcelona: Ediciones Aura, 1968, pp. 154-155.

**Fig. 3.** Dibujo de Arthur Kéry Escoriguel. Campo de Agde, mayo-agosto de 1939. Archives Municipales d'Agde, Fonds Vilamosa, 38 Z 10. Este valioso testimonio lo encontré gracias al libro de BARBA, Serge: *De la frontière aux barbelés. Les chemins de la Retirada 1939,* Perpignan: Trabucaire, 2017, p. 234. Agradezco a su autor las gestiones para que pudiera contar con el documento en una calidad óptima de reproducción.

tiéndose en una forma más que tenían las autoridades para ejercer su poder en los campos, ya que no solo poseían la potestad de regular su régimen, sino que también tenían pleno dominio del espacio gráfico, controlando todas las escrituras que en ellos circulaban y se exhibían, usando este derecho en su propio beneficio.[30]

[30] Sobre el concepto de espacio gráfico véase PETRUCCI, Armando: *La escritura. Ideología …*, p. 25.

## 2. ESCRIBIR Y EXHIBIR PARA AYUDAR

Mucho más pequeños y artesanales eran aquellos carteles que contenían información útil para los exiliados, ajena a la normativa oficial, pero de gran interés, especialmente la que estaba relacionada con los organismos de ayuda encargados de socorrerles. Estos carteles eran permitidos por las autoridades del campo puesto que ayudaban a regular las ayudas y la asistencia que los refugiados recibían o podían recibir. Se solían colgar en las propias barracas que, en algunos casos, incluso disponían de un pequeño panel para ello, como podemos constatar en algunas fotografías de la época.[31]

Probablemente la mayor parte de los organismos asistenciales que trabajó en favor de los españoles recluidos en los campos hizo uso de carteles con los que señalizaban dónde se encontraban o daban las instrucciones necesarias para poder optar a las ayudas que ofrecían. Entre los que se han conservado, están los que realizó el grupo de médicos y de enfermeros de Argelès. Carteles con ilustraciones sencillas y con mensajes claros y directos que contenían consejos prácticos sobre higiene (cómo reducir a los piojos, cómo desinfectar el interior de los barracones, cómo eliminar los residuos fecales, etc.) y prácticas saludables. Para reforzar su difusión, algunos, además de su exhibición pública, fueron recogidos en el boletín que el grupo sanitario editaba dentro del campo, *La voz de la Sanidad*, lo que ha permitido que su contenido llegue hasta nosotros. En la página dedicada a los mismos podemos leer en la parte inferior «de los carteles de nuestro campo», lo que evidencia que su inclusión en los boletines respondía al deseo de reproducir lo que ya estaba expuesto en las barracas (Fig. 4). Además, se incluía una ilustración que indicaba cómo se debía señalizar la «enfermería», mostrándonos la importancia que tenía su correcta señalización y que esta era una tarea destinada a este colectivo y no a las autoridades encargadas de la supervisión del campo.[32]

Otras notificaciones, visibles para todos, fueron las que el Comité Internacional de la Cruz Roja, articulado y diseñado desde Suiza, preparó y envió a los diversos campos en los que ofertaba su servicio de correspondencia, que permitía conectar a los exiliados con familiares y amigos en paradero desconocido.[33] Entre las normas

[31] Puede verse, por ejemplo, en algunas de las fotografías del campo de Rivesaltes reproducidas en SOLÉ, Felip y TUBAN, Grégory: *Camp d'Argelers, 1939-1942*, Barcelona: Cossetània Edicions, 2011, p. 88.

[32] *La voz de la sanidad*, n.º 1, Argelès-sur-Mer, 9 de abril de 1939, Abraham Lincoln Brigade Archive, New York University, (a partir de ahora ALBA-NYU), Moscow Microfilm_Opis4, f16-29. Siempre agradeceré a Diego Gaspar Celaya que me diera a conocer este maravilloso fondo.

[33] Para más información sobre este servicio remito a ADÁMEZ CASTRO, Guadalupe: «Cartas entre alambradas. La organización del correo en los campos de refugiados españoles durante el primer exilio (1939-1945)», en Antonio Castillo Gómez y Verónica Sierra Blas (dirs.): *Cartas-lettres-lettere. Discursos, prácticas y representaciones epistolares (siglos XIV-XX)*, Alcalá de Henares (Madrid): Universidad de Alcalá, 2014, pp. 499-515. Y sobre el funcionamiento del correo véase GARCÍA SÁNCHEZ, Jesús: «La historia postal de

**Fig. 4.** *La voz de la sanidad*, n.º 1, Argelès-sur-Mer, 9 de abril de 1939. Abraham Lincoln Brigade Archive, Nueva York University (ALBA-NYU), Moscow Microfilm_Opis4, f16-29.

de funcionamiento, una de las más importantes era la exhibición de las instrucciones en las barracas de aquellos refugiados encargados de hacer de enlace con el Comité Internacional de la Cruz Roja: «Carteles y avisos explicativos serán colocados a la vista de los interesados, en el lugar de residencia de cada jefe de sector».[34]

Los carteles de carácter asistencial eran sencillos, con mensajes muy breves, redactados siempre en castellano, y con un contenido muy claro y utilitario. Lo que evidencia, una vez más, cómo la escritura fue fundamental para articular la asistencia y el socorro a la población interna, y una herramienta indispensable para sostener su funcionamiento.[35]

los campos de refugiados españoles en Francia, 1939-1945», en Verónica Sierra Blas y Guadalupe Adámez Castro (eds.): *Escrituras y lecturas en reclusión…*, pp. 181-209, <http://revistavegueta.ulpgc.es/ojs/index.php/revistavegueta/article/view/453> (04/02/2026).

[34] CDMH, Fondo Cruz Roja, C-ESCI, exp. 167, docs. 218 y ss.

[35] Sobre esta cuestión véase ADÁMEZ CASTRO, Guadalupe: *Gritos de papel. Las cartas de súplica del exilio español (1936-1945)*, Granada: Comares, 2017.

## 3. ENTRE LA NORMA Y LA TRANSGRESIÓN. LOS ESCRITOS DE LOS REFUGIADOS

Hasta el momento hemos visto algunas evidencias que muestran cómo los campos estuvieron plagados de «escrituras expuestas» producidas por las autoridades y por los organismos de ayuda, ejemplos de carácter normativo e informativo principalmente. Sin embargo, parece que la voz de los propios refugiados no llegaba a los muros del espacio que habitaban, un lugar que no les pertenecía, como se ha advertido, y en el que no tenían, por tanto, derecho a expresarse mediante el uso de escrituras expuestas. El investigador Fernando Figueroa-Saavedra, quien se ha ocupado del estudio del grafiti carcelario, afirma que es precisamente en los espacios de reclusión, con mayor razón durante estancias largas o traumáticas, donde este tipo de escritura se hace más necesaria para el recluso, puesto que representa uno de los pocos medios para luchar contra la despersonalización a la que son sometidos.[36] Y Philippe Artières, por su parte, en su estudio sobre las prisiones de finales del siglo XIX como «máquinas grafómanas», sostiene que estas pasaron de ser una «jaula de cristal» a una «serie de pizarras» en las que los delincuentes no paraban de escribir.[37] Por ello, creo que es muy importante, a pesar de las dificultades que presenta, analizar qué tipo de escrituras expuestas fueron producidas por los internos en los campos y, de estas, cuáles fueron permitidas por las autoridades y cuáles se convirtieron en un ejercicio de subversión.

### 3.1. Escritos permitidos

Las autoridades francesas, en su pleno dominio del espacio gráfico de los campos, delimitaron, o al menos consintieron, que en los mismos hubiera un lugar en el que los refugiados pudieran exhibir todas aquellas escrituras que considerasen convenientes. Este lugar se denominó «poste de noticias» y es fundamental para configurar el mapa de escritura de estos universos concentracionarios:

> Lo único que, en todo el campo, descansa un poco el espíritu es lo que se ha dado en llamar el poste de las noticias. Contra las placas metálicas de un transformador eléctrico los soldados pegan trozos de papel con llamadas a sus amigos, avisos, indicaciones… Este poste reemplaza nuestro periódico matinal. Como en un diario moderno, todos los temas son tocados.[38]

[36] FIGUEROA-SAAVEDRA, Fernando: «El graffiti carcelario: causas y procesos… », p. 154.

[37] ARTIÈRES, Philippe: «La prisión de finales del siglo XIX: una máquina grafómana», en Antonio Castillo Gómez y Verónica Sierra Blas (coords.): *Letras bajo sospecha…*, p. 135.

[38] FERRAN DE POL, Lluís: *Campo de concentración (1939)*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat y Ajuntament d'Arenys de Mar, 2003, p. 61.

**Fig. 5.** Fotografía del poste de noticias. Campo sin identificar.
Fotografía de Auguste Chauvin. APDO 27 Fi 175.

Así describía Luis Ferrán de Pol, interno primero en Sant Cebrià y después en Barcarès, lo que el poste de noticias significaba para ellos. Un lugar en el que se daban cita todos los avisos extraoficiales pugnando muchas veces entre ellos por ocupar el mejor espacio, como si se tratase de una de esas farolas repletas de anuncios que vemos en las calles (Fig. 5).

En los «postes de noticias» se expusieron escrituras muy diversas y de procedencia muy dispar, desde los periódicos murales realizados por los propios exiliados hasta recortes de la prensa local francesa que era permitida dentro de los campos. Noticias de fuera que se leían dentro, convirtiéndose en pequeñas ventanas al mundo exterior. Pero, lo que estuvo más presente, sin duda, en estos «postes de esperanza» fueron los diversos anuncios que los familiares refugiados en Francia publicaban en diarios franceses, como *L'Indépendant*, para intentar localizar dentro de los campos y de los refugios a sus seres queridos. En este diario incluso hubo una sección denominada en español «¿Dónde están ustedes?», que contenía todos los avisos de aquellas personas que buscaban a familiares en paradero desconocido.[39] Estas pequeñas notifi-

[39] GRANDO, René; QUERALT, Jacques y FEBRÉS, Xavier: *Vous avez la mémoire courte…* , Perpignan: Editions du Chiendent, 1981, p. 188.

caciones eran recortadas y pegadas en estas columnas de metal a la espera de que el interesado/a, o algún conocido/a, pudiera leerlo y restablecer el contacto perdido. Este sistema, predecesor del que después pondría en marcha el Comité de la Cruz Roja Internacional, ya citado, funcionó de forma similar en los refugios en los que se encontraban mayoritariamente mujeres, niños y ancianos/as. Da noticia de ello, entre otras, la maestra Cristina Martín, separada de sus primos y de sus tíos varones nada más cruzar la frontera y conducida hacía un hotel reconvertido en refugio en la ciudad de Pas-de-Calais:

> En la galería que precedía al comedor, el intérprete y otros hombres estaban pegando sobre las paredes unas hojas de periódico que llevaban unos anuncios, semejantes a los que publican muchos diarios con el título general de «anuncios por palabras». Me acerqué. Ya había un grupo de personas. Leí. Todo estaba en español, aunque el diario era francés. Y decía así: «Luis Pérez, del Campo de Argelès, busca el paradero de su esposa María Martínez».[40]

De este modo, dentro y fuera de las alambradas, todos y todas tenían la oportunidad de leer los mismos avisos, lo que permitió conectar ambos mundos.

Como ya he advertido, otros escritos que podían verse con frecuencia en estos particulares postes eran los boletines murales realizados por los propios internos. En estos periódicos artesanales solían predominar aquellas noticias relacionadas con el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial, con la vida cotidiana del campo o con el funcionamiento de las diferentes ayudas que los exiliados podían solicitar. Nos da noticia de ellos en sus diarios el catalán Luis Bonet López, quien estuvo internado en los campos de Saint-Cyprien y Barcarès antes de ser enrolado en una Compañía de trabajadores:

> Ça y est, nous avons un journal mural ! Renouvelé quotidiennement, nous y traduisons les informations de la presse régionale. Il est installé sur des planches récupérées sur les baraquements en constructions, jamais achevés, montés le jour et démontés la nuit. Le texte, entièrement écrit à la main, traite de la situation en Espagne, des événements internationaux, et plus précisément de la montée du nazisme.[41]

Además, solían incluir composiciones literarias cuyo contenido estaba relacionado con la experiencia vital de quiénes los realizaban. Muchos, aunque creados para leer

[40] MARTIN, Cristina (Gabriel Paz): *Éxodo de los republicanos españoles,* México: Colección Málaga, 1972, p. 63.

[41] BONET, Luis: *Une auberge espagnole. Souvenirs du quotidien d'un camp de républicains espagnols internés en février 1939 sur la plage de Saint-Cyprien (Pyrénées-Orientales) rapportés par l'imprimeur et militant,* (1994) Marseille: Agone, 2016, pp. 55-56.

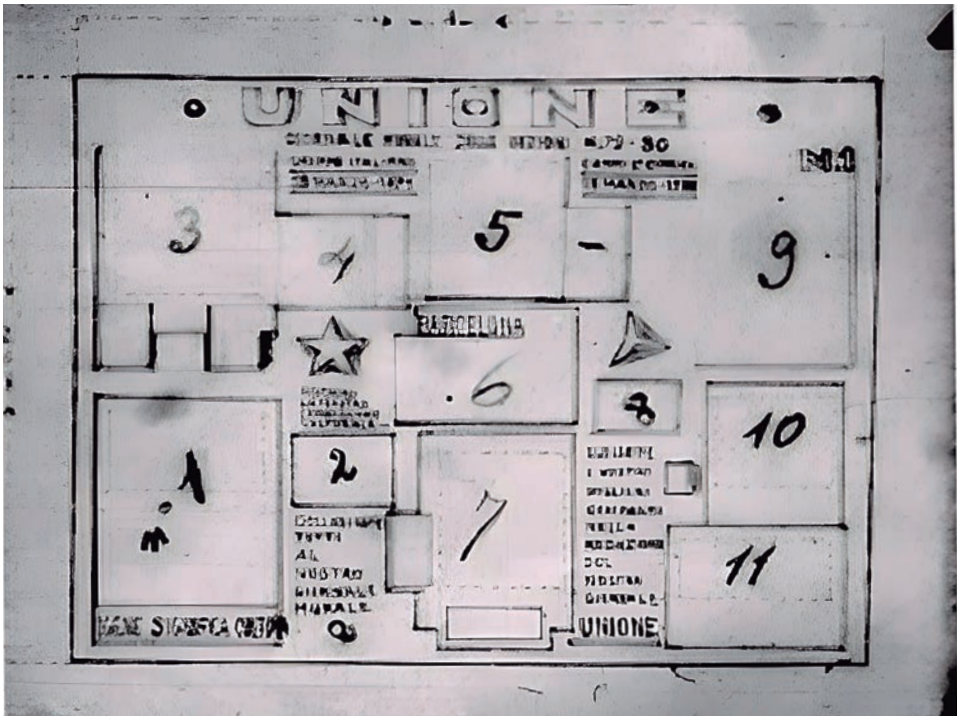



**Fig. 6.** *Giornale Murale. Unione.* Campo de Saint-Cyprien, 18 de marzo de 1939. ALBA-NYU, Moscow Microfilm_Opis4, f16-29.

en la arena, consiguieron traspasar las alambradas y se difundieron también entre diferentes colectivos, organismos de ayuda y círculos de exiliados/as fuera de los campos, trascendiendo la finalidad para la que habían sido realizados.[42] Sí fue expuesto, como nos muestra su propia materialidad, el *Giornale Murale. Unione*, elaborado por los brigadistas italianos recluidos en el campo de Saint-Cyprien (Fig. 6).

Otra forma de conexión con ese mundo perdido, con el mundo libre, fue el de intentar mantener una cotidianidad que les devolviera la dignidad. Pequeños reductos que les hacían sentir que la vida seguía su transcurso a pesar de que todo parecía estar en contra. Y para ello pequeñas cosas como arreglar un pantalón en la sastrería, ir a cortarse el pelo en la peluquería, vender objetos en el «barrio chino» o escribir

[42] Sobre estos boletines remito a VILLEGAS, Jean-Claude: «La cultura des sables: presse et édition dans les camps de réfugiés», en Jean-Claude Villegas: *Plages d'exil. Les camps de refugies espagnols en France, 1939*, Nanterre: Bibliotheque de documentation internationale contemporaine (BDIC), 1989, pp. 133-140 y ADÁMEZ CASTRO, Guadalupe: «Written Barracks. On the Production and Circulation of Newsletters in the Internment Camps of Southwest France», *European Journal of Life Writing*, vol. 7, 2018, pp. 90-110, <https://ejlw.eu/article/view/31513> (04/02/2026).

una carta mecanografiada para otros, adquirieron un valor fundamental. Actividades permitidas para los refugiados que eran pagadas generalmente con mercancías muy preciadas como sellos, cigarrillos o jabón. Distintos testimonios mencionan que dichos «negocios» podían estar anunciados mediante carteles o rótulos que también realizaban los internos. Por ejemplo, el alicantino, Antonio Gassó Fuentes anotó en su dietario cómo entre el 23 y el 24 de febrero de 1941 realizó un cartel para el peluquero de Colomb-Bechar, donde vivieron en régimen de reclusión los exiliados españoles pertenecientes a los Grupos de Trabajadores extranjeros.[43] Y Eulalio Ferrer nos da noticia también de la frecuencia con la que podían verse este tipo de anuncios en el campo de Argelès:

> Regreso a la barraca. Arranco un cartelito que han pegado a la entrada que dice: «Se reconstruyen trajes. Se cambian chaquetas por pantalones. Hechuras modernas, según el gusto. Pagos en francos o en otros valores. Paseo de las Ramblas, la primera barraca a la derecha». Letreros de este tipo abundan por el campo. Parece ser que las cosas no les van bien a estos improvisados comerciantes, por lo que tienen que recurrir al reclamo.[44]

Otro ejemplo de escritura expuesta de carácter cotidiano está relacionado con las «escuelas» improvisadas que surgieron en muchos de estos campos. La «barraca de la cultura», como se denominó en algunos de ellos, fue el lugar donde impartir conferencias, dar clases de francés, escuchar lecciones de Historia y realizar un amplio abanico de actividades educativas-culturales.[45] En ocasiones, las clases eran trasladadas al exterior y para ello se contaba con pizarras que utilizaban los maestros para que los disciplinados alumnos/as pudieran seguir sus explicaciones. Es imposible saber cuál fue el contenido de estas pizarras o cuánto tiempo estaban visibles, si eran guardadas nada más finalizar la lección o si se dejaban colgadas en las barracas para que otros/as pudieran leerlos, pero de su uso nos hablan algunos de los testimonios gráficos de la época, como algunas de las fotografías realizadas por Alexandre Prieto del campo de Gurs que se pueden consultar en el Museo de la Resistencia Nacional.[46]

Por último, no debemos olvidar otro tipo de escritura expuesta: los carteles de los eventos organizados por los internos. De producción artesanal, ilustrados por dibujantes conocidos y anónimos, e iluminados con el color de sus ceras, podemos encon-

[43] GASSÓ, Laura: *Diario de Gaskin. Un piloto de la República en los campos de concentración norteafricanos, 1939-1943* (2013), Valencia: L'Eixam Edicions, 2014, p. 52.

[44] FERRER, Eulalio: *Entre alambradas…* , p. 73.

[45] CRUZ OROZCO, José Ignacio: «Los barracones de cultura. Noticias sobre las actividades educativas de los exiliados españoles en los campos de refugiados», *Clío*, n.º 26, 2002, edición digital.

[46] Véase MOULINIÉ, Verónique: *La Retirada. Mots et images d'un exodo*, Perpignan: Garae Hésiode, 2009, p. 112.

trar carteles que anunciaban partidos de fútbol, funciones de teatro o campeonatos de ajedrez, como los que realizó Luis Bonet, que nos muestran el universo paralelo que los exiliados fueron capaces de sostener en el infierno de los campos.[47]

### 3.2. Escritos de transgresión

A pesar de las restricciones, en los campos también se dieron cita escrituras impropias, entendiendo estas, y siguiendo a Petrucci, no solo como aquellas que tenían un carácter subversivo, sino también como las que ocuparon lugares que no estaban destinados a tal fin y que fueron utilizadas con finalidades distintas a las habituales y permitidas, transgrediendo, de una forma o de otra, el orden establecido.[48] Así lo muestra el mapa grafiteado que se ha encontrado en la pared de una de las barracas del islote F del campo de Rivesaltes y que indica los lugares más importantes, como la cocina, la enfermería o el puesto de correo. La destreza con la que está realizado, el cuidado en su trazo y que se haya conservado hasta nuestros días (actualmente preside la sala de exposiciones del Memorial de Rivesaltes) nos dice que, aunque desconozcamos su autoría, este grafiti fue una actividad que, aunque impropia puesto que ocupó un espacio que no le pertenecía, fue permitida o consentida después, ya que las autoridades no ordenaron que fuera borrado o eliminado, lo que evidencia una cierta permisividad hacia este tipo de actividades, especialmente cuando no tenían un carácter subversivo o de protesta (Fig. 7).

A pesar de la dificultad de constatar estas prácticas impropias, tenemos algún ejemplo más de las mismas, especialmente a través de fotografías de la época que nos permiten adentrarnos en el interior de las barracas y ver más allá de lo que dicen los reglamentos que no contemplaban que los refugiados colgaran sus propios escritos en los muros ni de las barracas ni de los campos. Gracias a estos testimonios gráficos, sabemos que hubo barracas que terminaron convirtiéndose en palimpsestos en los que caricaturas, poemas, programas electorales y otros escritos diversos fueron colgados, pegados en la madera y fuera de los espacios destinados a ello, configurando y renombrando el paisaje del campo.

La fotografía que Agustí Centelles realizó de una de las barracas del campo de Bram es un ejemplo de ello (Fig. 8). En ella vemos cómo, en la puerta de la inusual barraca,

[47] Ibídem, p. 166.

[48] Para comprender mejor la diferencia entre escrituras propias e impropias remito a PETRUCCI, Armando: «Scritture popolari-Scritture criminali nell'archivio di Stato di Roma», en *Alfabetismo e cultura scritta. Seminario permanente, Notizie 1980-1987,* Perugia: Cattedra di Paleografia latina dell'Università degli studi di Perugia / Diputazione di storia patria per l'Umbria, 2012 (1981), pp. 139-141, y «L'altra storia: le scritte murali», art. cit.

**Fig. 7.** Mapa mural sobre una barraca del islote F del campo de Rivesaltes. Autoría y fecha desconocida. Memorial del Campo de Rivesaltes. Fotografía de Guadalupe Adámez Castro, agosto de 2019.

los refugiados pegaron multitud de papeles cuyo contenido está relacionado con unas elecciones realizadas para nombrar al alcalde de la barraca, tal y como explica el propio Centelles en sus diarios en la entrada fechada el 11 de junio de 1939:

> ( … ) Como sea que el trastorno de las cabezas también ha llegado a nuestro barracón, hoy se tenían que celebrar elecciones para nombrar nuevo alcalde. ( … ) Hago fotos, algunas de ellas de la propaganda electoral, ¡pues el 1er y 2º grupo presentan a un candidato para alcalde, y el 3º y 4º a otro! ( … ) Este último (se refiere a uno de los candidatos) se llama Juan Antonio y traga como un condenado. ( … ) Pues bien, le han puesto un mote: «Jean Antoine Margerine».[49]

[49] CENTELLES, Agustí: *Diario de un fotógrafo… ,* p. 108.

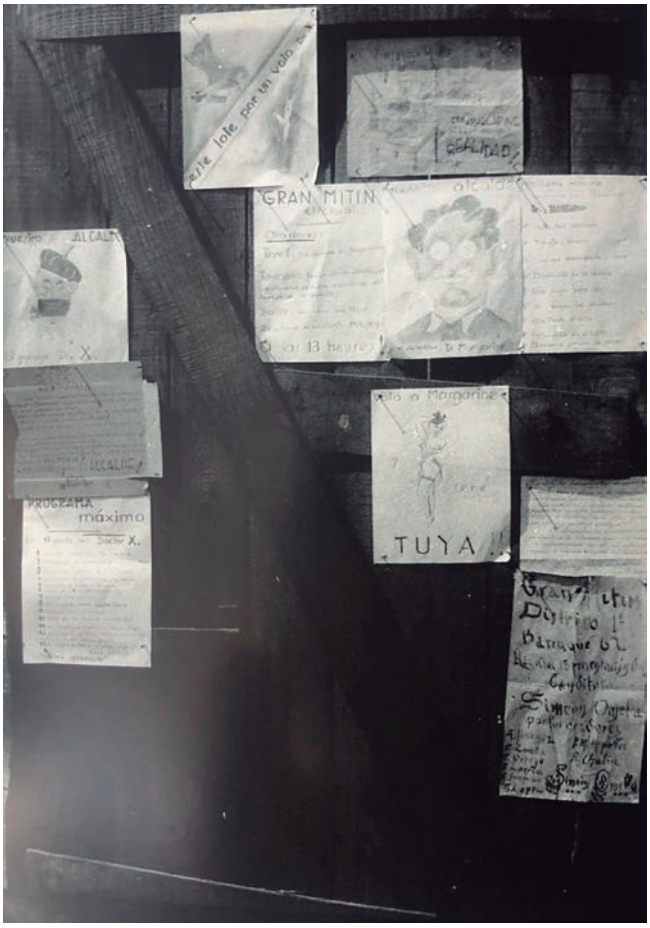



**Fig. 8.** Detalle del interior de la puerta de una barraca del campo de Bram, sin fecha. Extracto de una fotografía realizada por Agustí Centelles. Ministerio de Cultura y deporte. CDMH, Archivo Centelles, Foto 9338.

Si observamos en detalle la fotografía veremos cómo varios de los carteles electorales aluden al tal «Margerine», lo que evidencia la conexión entre estos dos testimonios, textual y gráfico, de Centelles. El fotógrafo en sus diarios se planteaba también hasta qué punto ese deseo de aparente normalidad, como celebrar unas elecciones en un contexto represivo, era bueno o no para el estado psíquico de los recluidos/as puesto que algunos se obsesionaban con realizar actividades que no tenían ninguna finalidad tangible o real más allá de la propia distracción que podría proporcionarles.

Quizás el interior de las puertas sirvió también para colgar otro tipo de avisos y de informaciones clandestinas, como el llamamiento a la huelga de hambre que hubo en el campo de Agde ante el alistamiento forzoso de muchos de los internos en Compañías de Trabajadores. De la profusión de estos escritos da noticia una circular que el

Servicio de Evacuación de los Republicanos Españoles (SERE) remitió a los internos en dicho campo donde se les reprochaba el seguimiento de la huelga y la difusión de la propaganda que había incitado a la misma:

> ( … ) Ayer tuve la sorpresa de enterarme del acto de indisciplina cometido por los refugiados del campo nº 3. ( … ) Reprobaremos las manifestaciones colectivas que son siempre el resultado de una propaganda ( … ). En la propaganda que de una forma insidiosa y de mala fe se viene realizando por cabecillas que conocemos ( … ) se os ha dicho: «el oro del Banco de España ha sido trasladado a Francia. Francia puede perfectamente apoderarse de él, alimentarnos y albergarnos sin que le cueste un céntimo. Consideramos pues que, no debiendo nada a la nación francesa, somos libres de no trabajar y de esperar los acontecimientos en la forma que nos ha sido impuesta».[50]

La cita literal del contenido de la propaganda que había desembocado en la huelga de hambre y la primera persona del plural utilizada en la misma nos hace pensar que en el momento de redactar esta circular, que seguramente fue radiada en el campo de Agde, la persona que lo hizo tenía delante dicha propaganda y que esta fue ampliamente difundida en el campo, tanto como para conseguir una pequeña «insurrección» en el mismo.

Es muy difícil saber si las paredes de las barracas fueron soporte también de grafitis reivindicativos en los que los internos manifestaron su odio, su frustración y su desesperación ante la situación en la que se encontraban. Sabemos que las autoridades francesas vigilaron otras escrituras con celo, como la correspondencia censurando todos aquellos comentarios contrarios a ellos y a su gestión,[51] o la prensa que entraba en los campos y la producida por los propios exiliados, por lo que es de esperar que hicieran lo mismo con el resto de las escrituras. Desgraciadamente, apenas quedan barracas en las que buscar estos testimonios gráficos, pero sí que podemos servirnos, de nuevo, de los testimonios de la época, como el de Josep Bartolí, quien muestra a un joven realizando un grafiti sobre una barraca con el siguiente texto: «Mierda para los gendarmes».[52] Nunca sabremos si el testimonio del gran dibujante, quien antes de llegar a México pasó por los campos de internamiento más importantes del suroeste francés, responde a una licencia de su autor o a un recuerdo de algo visto y vivido durante su reclusión. Sin embargo, se produjese o no, su inclusión en sus memorias gráficas responde a una necesidad de usar este grafiti con una finalidad de denuncia, de subversión.

[50] Circular emitida por el comandante del Campo (XVI Región). FSA-SERE, caja 23, carpeta 1, s.f.

[51] GARCÍA SÁNCHEZ, Jesús: «La historia postal de los campos de refugiados… », art. cit., pp. 191-207.

[52] BARTOLÍ, Josep y MOLINS I FÁBREGA, Narcís: *Campos de concentración (1939-194… )*, México: Ediciones Iberia, 1944, p. 131.

## 4. UNA GRAN «PIZARRA DE AVISOS»[53]

Estoy convencida, y espero encontrar más fuentes que así lo atestigüen, que en los espacios de reclusión del exilio español convivieron todas estas escrituras expuestas y que todas fueron imprescindibles para configurar su paisaje. De la misma forma que en las ciudades conviven edictos y avisos de las autoridades, con los rótulos comerciales de los negocios o con los anuncios pegados en las paradas del transporte público o los grafitis reivindicativos. Es innegable que sus condiciones de producción y de exposición fueron diferentes a las de los textos que acostumbramos a ver en las calles, pero creo que las funciones que cumplieron no distan tanto entre sí.

En manos de las autoridades francesas, sirvieron para señalar, nombrar, reglar, informar, avisar, presionar, valiéndose de las mismas para reforzar aún más su control utilizando el dominio que tenían del espacio gráfico para exhibir las normas y los comunicados que dirigían a los internos. Los organismos de ayuda, en cambio, las utilizaron con un fin meramente comunicativo, con el objetivo de llegar a un número mayor de exiliados/as y de extender sus redes de ayuda al mayor número de personas posible. Y, por último, los recluidos, quienes las usaron principalmente para comunicar, pero también para denunciar, protestar, reivindicar o incluso para divertirse… Para ellos, se convirtieron en una forma más de resistencia, una respuesta a la represión a la que estaban siendo sometidos, una manera de reivindicar sus nombres, los mismos que se exponían en los «postes de noticias», a pesar de que lo que se buscaba era su uniformidad como una masa inerte.[54]

Las escrituras expuestas acompañaron a los exiliados durante toda su experiencia de reclusión, llegando incluso a otros infiernos. Quizás no sea casualidad que, cuando el 5 de mayo de 1945 las tropas estadounidenses llegaron al Campo de concentración de Mauthausen, les recibiese una gran pancarta, escrita en español en la que se leía «Los españoles antifascistas saludan a las fuerzas libertadoras».[55] La inscripción que daba la bienvenida al campo de concentración había sido sustituida, en este caso, por

[53] Tomo prestada esta metáfora de las memorias de ESPINAR, Jaime: *Argelès-sur-mer. Campo de concentración…* , p. 89.

[54] Sobre la importancia de la escritura, no solo la expuesta, como una «práctica de resistencia» en prisión remito a CASTILLO GÓMEZ, Antonio: «Escribir para no morir. La escritura en las cárceles franquistas», en Antonio Castillo Gómez y Feliciano Montero García (coords.): *Franquismo y memoria popular. Escritura, voces y representaciones*, Madrid: Siete Mares, 2006, pp. 17-54; y especialmente a SIERRA BLAS, Verónica: «Del papel al muro. Una aproximación al universo gráfico carcelario de la guerra y posguerra españolas», en Carmen Ortiz García (coord.): *Lugares de represión, paisajes de la memoria: aspectos materiales y simbólicos de la Cárcel de Carabanchel,* Madrid: Los Libros de la Catarata 2013, pp. 327-336 y *Cartas presas. La correspondencia carcelaria en la Guerra Civil y el Franquismo,* Madrid: Marcial Pons, 2016.

[55] La fotografía ha sido ampliamente difundida, aunque no ha trascendido su autoría. Puede verse, entre otros lugares, reproducida en prensa en <https://www.publico.es/politica/liberacion-del-campo-concentracion-mauthausen.html> (04/02/2026).

**Fig. 9.** Grafiti en una de las barracas del Campo de Rivesaltes. Memorial del Campo de Rivesaltes. Fotografía realizada por Guadalupe Adámez Castro, agosto de 2019.

otra que daba la bienvenida a la libertad, lo que nos muestra el doble recorrido de las escrituras expuestas: el que siguen las que son creadas por las autoridades para nombrar y poseer los campos, al mismo tiempo que «desposeían» al individuo, y el utilizado por los propios exiliados para apropiarse de ese espacio que pretendía «despersonalizarles» y reivindicar su propia existencia en esos infiernos.[56] Reivindicación que se mantiene hoy día, también a través de la escritura, como prueba que en los vestigios del campo de Rivesaltes se puedan leer algunos grafitis modernos en los que se sigue denunciando lo que sucedió en esos espacios y el olvido institucional y social al que sus víctimas han sido sometidas durante décadas.

La fotografía que muestro, y que cierra este trabajo, fue tomada durante una visita al Memorial del Campo de Rivesaltes (Fig. 9). En ella se ve una barraca medio derruida en la que, entre otras cosas, puede leerse «No oblidem ni la historia ni els nostres enemics… ». Más de ochenta años después, las escrituras expuestas del campo si-

[56] Un doble recorrido: el de las escrituras producidas por el poder y las realizadas por «los ciudadanos», sin cuya superposición no puede entenderse el universo gráfico de cualquier lugar. Véase PETRUCCI, Armando: *La escritura. Ideología…*, pp. 219-220.

guen sirviendo para hacer visibles a los que durante mucho tiempo pasaron desapercibidos, tanto las ilegítimas, como la reproducida aquí, como las institucionales representadas por las diferentes placas que señalizan los lugares en los que hubo campos de internamiento, casi siempre acompañadas de algún recuerdo de sus víctimas, demostrándonos, como afirmó Petrucci en relación a la ciudad de Roma, que «la escritura espontánea todavía está viva».[57] Un nuevo universo gráfico que renombra a estos espacios de memoria del exilio español y que también forma parte del mapa de las escrituras expuestas que he pretendido dibujar en estas páginas, del que aún nos queda mucho por descubrir.

[57] PETRUCCI, Armando: *La escritura. Ideología…*, p. 217.

14

# Les affiches de l'Atelier de l'Ecole Beaux-Arts de Paris. Histoire d'exposition (1968-2018)

Philippe Artières

*Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS)*

De janvier à mai 2018, s'est tenue à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris, quai Malaquais, en face du Louvres, *l'exposition Images en lutte (1968-1974). La culture visuelle de l'extrême gauche en France*. Cette exposition dont j'étais le co-commissaire avec l'historien de l'art Eric de Chassey entendait

> redonner à la création portée par ces utopies révolutionnaires (sans distinguer a priori ce qui relève de l'art et ce qui tient de la propagande visuelle) leur soubassement et leur complexité, en même temps qu'elle souhaite interroger les contradictions et les ambiguïtés des rapports entre art et politique, en considérant, depuis une époque où ces rapports ont perdu de leur acuité, une période où une grande partie de la création ne pouvait se penser sans eux.[1]

L'exposition prenait comme point de départ, les affiches produites par l'Atelier Populaire, émanation de l'occupation de l'École des Beaux-Arts de Paris à partir du 14 mai 1968 par ses étudiants et ses enseignants, bientôt rejoints par de nombreux artistes. A nos yeux, ces affiches témoignaient bien sûr de la mobilisation en France et à travers le monde de toute une génération dans cette révolte politique du tournant des années 1960-1970 ; mais ces affiches étaient aussi porteuses d'une autre histoire loin de celles des partis politiques désireux de participer au système parlementaire, mais proches de celles des organisations d'extrêmes gauches interdites dès juin 1968. Elles démontraient que ce soulèvement qui était allé jusqu'à l'épuisement des utopies dans le terrorisme, la découverte des massacres commis en leur nom en Extrême-Orient (Chine de la Révolution culturelle, Cambodge des Khmers rouges) et la possibilité

[1] Texte de présentation du projet d'exposition *Images en lutte*, novembre 2016, document interne, Archive Eric de Chassey.

de l'accession au pouvoir de la gauche de gouvernement (avec les succès aux élections législatives de 1978) a partie liée avec les images et avec l'art d'avant-garde de cette époque, non sans contradictions. Elles n'étaient en même temps que la partie la plus connue d'un foisonnement de la création, qui répondait à une volonté de renverser radicalement les systèmes en place, dont la plupart des résultats, lorsqu'ils sont montrés aujourd'hui, le sont en mettant de côté leur signification politique, au profit d'une esthétisation réductrice.

Pour mener à bien ce programme, nous décidâmes que l'exposition présenterait donc ensemble des peintures, des sculptures, des films, des photographies, des projets architecturaux, des revues et des publications (dont certaines en libre accès), des tracts, des affiches, des documents sonores (free-jazz, radios libres, poésie, littérature), etc., choisis à la fois pour leur signification historique et pour leur qualité visuelle, sans prétendre à l'exhaustivité; se côtoieraient dans les espaces d'exposition notamment des affiches anonymes, des peintures de Brenard Rancillac, Julio Le Parc, Gérard Fromanger, Annette Messager, des pièces du Groupe Support/Surface, les périodiques *Action, Rouge, la Cause du Peuple, Tout*, des brochures d'organisations trotskystes (Ligue Communiste Révolutionnaire, LCR), maoïstes (Gauche Prolétarienne), des films (ceux de Jean-Luc Godard, Carole Roussopoulos ou René d'Allio), ou encore des travaux d'étudiants de ces années 1968.

Plus d'une année après la fermeture de cette exposition qui attira un large public et reçue une réception critique largement positive, il s'agit ici de questionner ce geste que nous avons, avec de Chassey, produit, en choisissant d'ouvrir *Images en lutte* par un premier espace entièrement et uniquement consacré aux affiches de l'Atelier de l'ex-Ecole des Beaux-Arts en 1968. Tenter de comprendre ce qu'exposer cinquante années après des écrits exposés non seulement signifie mais comment ce geste produit aussi de nouvelles intelligibilités. Les pages qui suivent cherchent à décrire et à analyser en détail ce geste de ré-exposition s'agissant d'objets éphémères.[2] Ecrire l'histoire des écritures exposées passe aussi, à nos yeux, par la nécessité de saisir cette autre histoire, qui nous est contemporaine, celles des gestes d'exposer dans des situations « patrimoniales » ces objets.

Il convient d'emblée de souligner que ni de Chassey ni moi n'avions été les témoins de cette période, nous n'étions que des enfants. Nous n'avons connu ses affiches qu'à travers les nombreuses photos qui furent prises en mai et juin 1968 des rues du Quartier Latin parisien et des usines périphériques occupées : les photos de Gilles Caron, Depardon, Dytivon, ou encore Kagan.[3] On y voyait des murs entiers étaient tapissés

[2] Cette question de la dépose et de l'exposition d'œuvre d'art sacré a été largement étudiée par les historiens de l'art et en particulier par ceux qui se sont intéressés à l'histoire des musées. Elle a une dimension nouvelle avec la patrimonialisation des ateliers d'artistes.

[3] Voir les ouvrages rétrospectifs.

d'affiches, certaines se recouvrant mais le plus souvent, une même affiche collée en plusieurs exemplaires, formant comme des « tache » d'écritures venant concurrencer les autres écrits urbains. Nous connaissions aussi les affiches par la série d'exposition qui depuis 1988 avait été organisées pour les vingt, vingt-cinq, trente et quarante ans de 1968. La Bibliothèque de Documentation Internationale Contemporaine (BDIC) de l'Université de Paris 10–Nanterre avait joué un rôle important dans cette familiarisation à ces matériaux.[4] Dès 1988, elle avait organisé une exposition sur mai 68 où les commissaires avaient choisi de montrer certaines affiches,[5] mais qui, plus est, l'affiche politique occupait une place importante dans les collections de cette institution (des affiches antimilitaristes d'avant la guerre de 1914, à celle de soutien aux combattants espagnols antifranquistes, jusqu'aux affiches des mouvements féministes des années 1970). Plusieurs expositions avaient interrogé ces objets jusqu'à *Affiche-Action*, à laquelle Béatrice Fraenkel, anthropologue de l'écriture, avait largement contribué.[6] Là encore, quelques affiches de l'Atelier Populaire des Beaux-Arts étaient montrées. Le choix, à chaque reprise, comme dans l'exposition de Georges Didi-Huberman *Soulèvement* au Jeu de Paume en 2017 avaient été de les encadrer chacune séparément. Nous avions donc vu beaucoup de ces affiches. En outre, certaines étaient en vente régulièrement : on en trouvait en brocante ou sur les sites de vente en ligne pour 500 euros.

Ainsi, pour de Chassey et moi, ces objets appartenaient déjà à une forme de patrimoine, mais notre connaissance du corpus avait toujours été médiée. Nous appartenions à deux disciplines différentes, de Chassey était historien de l'art, il avait été le commissaire de très nombreuses expositions ayant pour objet aussi bien Ingres, Matisse que le mouvement punk en Europe.[7] Dans cette exposition, il avait montré l'histoire d'un mouvement artistique, présentant en une même salle, tee-shirt, fan-

[4] BDIC (ed.) : *Mémoires de 68. Guide des sources d'une histoire à faire*, Paris : Verdier, 1993.

[5] DREYFUS-ARMAND, Geneviève et GERVEREAU, Laurent (dirs.) : *Mai 1968 : les mouvements étudiants en France et dans le monde*, Paris : BDIC, 1988.

[6] Exposition *Affiche-action ! Quand la politique s'écrit dans la rue* à la BDIC du 14 novembre 2012 au 24 février 2013. Voir l'ouvrage FRAENKEL, Béatrice; GOUIRAN, Magali; JAKOBOWICZ, Nathalie et TESNIÈRE, Valérie (dirs.): *Affiche-Action! Quand la politique s'écrit dans la rue*, Paris : Gallimard et BDIC, 2012.

[7] Eric de Chassey, directeur de l'Institut National d'Histoire de l'Art (INHA), ancien directeur de la Villa Médicis, a été le commissaire notamment de *Kelly-Matisse, Dessins de plantes* (Paris : Centre Pompidou et Saint Louis : Art Museum, 2002 ; en collaboration avec Rémi Labrusse), *Stroll On ! Aspects de l'abstraction en Grande-Bretagne dans les années soixante, 1959-1967* (Genève : Musée d'Art Moderne et Contemporain (MAMCO), 2005-2006), *Repartir à zéro, comme si la peinture n'avait jamais existé, 1945-1949* (Lyon : Musée des Beaux-Arts de Lyon, 2008-2009 ; en collaboration avec Sylvie Ramond), *Alex Katz : An American Way of Seeing* (Tampere : Hilden Museum ; Grenoble : Musée des Beaux-Arts ; Kleve: Museum Kurhaus; 2009), *Ils ont regardé Matisse. Réceptions abstraites de Matisse, 1948-1968* (Le Cateau-Cambrésis : Musée Matisse, 2009 ; en collaboration avec Émilie Ovaere), *La pesanteur et la grâce, Abstractions et spiritualité* (Paris : Collège des Bernardins ; Rome : Académie de France à Rome, Villa Médicis ; 2010-2011) ; *Les mutants* (Rome : Académie de France à Rome, Villa Médicis, 2010), *Jean-Auguste Dominique Ingres - Ellsworth Kelly* (Rome : Académie de

zines, photographies, œuvre d'art, flyers, pochettes de disques… mais il défendait un point de vue d'historien de l'art, soucieux de l'histoire des formes. Moi, j'étais historien de l'écrit, formé par à l'histoire sociale par Michelle Perrot et bien qu'ayant codirigé avec Michelle Zancarini-Fournel un épais volume collectif sur les années 1968,[8] je n'en étais pas un spécialiste. J'avais été commissaire d'exposition, présentant majoritairement des archives.[9]

Un autre obstacle au projet était que les cinquante années qui s'étaient écoulées depuis les faits avaient été marquées par une ombre portée, parfois lourdement, parfois de manière quasi folklorique. Une mémoire « soixante-huitarde » positive ou négative s'est constituée, avec ses icônes, ses épisodes héroïques et joyeux…, mais aussi ses contradictions, ses silences et ses drames, ses images écran, ses dénis. Les mots d'ordre « L'imagination au pouvoir », « Libérez nos camarades », « CRS = SS », « A bas les cadences infernales », « La police vous parle tous les soirs à 20h » (heure du journal TV), revenaient régulièrement lors de mouvements sociaux. Notamment en 1995, lors de la grève contre la réforme des retraites, on avait vu beaucoup de références aux « fleurs de mai », jusque dans la production d'ensemble d'affiches. Plus tard, en 2008, la mémoire de mai 68 fut encore au centre de la campagne présidentielle, mais le mouvement apparaît à gauche comme à droite, un événement repoussoir. Si Ségolène Royal, la candidate socialiste, se désigna comme une héritière de mai 68, elle récusa les modalités d'action et notamment la violence. On aimait bien les affiches, sauf celles trop critiques du Général de Gaulle le représentant en Hitler, le bras levé.

Nous percevions aussi que la puissance de cette représentation se doublait d'un autre phénomène : 1968 s'éloignait. Les témoins étaient certes retraités pour les plus jeunes, décédés pour les plus âgés, mais la majorité des artistes étaient vivants, ils vinrent à l'exposition, certains participèrent à l'accrochage (Dolla, Le Parc ou encore Takis) et beaucoup anonymes ou célèbres, militants ou artistes vinrent au vernissage. Il n'en restait pas moins que les usines étaient, pour la plupart, fermées, devenues des friches ou des centres d'art contemporain, les ouvriers licenciés, l'activité délocalisée.

---

France à Rome, Villa Médicis, 2010), *Europunk. La culture visuelle punk en Europe, 1976-1980* (Rome : Académie de France à Rome, Villa Médicis ; Genève : MAMCO ; 2010-2011 ; en collaboration avec Fabrice Stroun).

[8] ARTIÈRES, Philippe et ZANCARINI-FOURNEL, Michelle (dirs.) : *68, une histoire collective (1962-1981)*, Paris : La Découverte, 2008 ; regroupant les contributions de plus de 70 chercheurs j'avais demandé à Bétarice Fraenkel le texte sur *Les affiches en Mai 68 : l'Atelier Populaire des Beaux-Arts*.

[9] Les expositions *Le savant et le criminel. Alexandre Lacassagne (1843-1924)*, Lyon : Bibliothèque Municipale de Lyon-La PartDieu, 200? ; *Les Chaines du port. Figures de l'enfermement à Marseille 18e-20e siècles*, Marseille : Archives Départementales des Bouches du Rhone, 2011 ; *Fières archives. Ecrits homosexuels fin-de-siècle* (co-commissariat avec Clive Thomson), Paris : Mairie du 4e arrondissement, 2017 ; *Attica, USA, 1971*, Cherbourg : Le Point du Jour, 2016 et Toronto : Ryerson, 2017 ; *L'asile des photographie* (avec Mathieu Pernot), Cherbourg : Le Point du Jour et La Maison Rouge, 2013.

Quant aux morts et aux blessés de 68, on les avait oubliés. Les principaux protagonistes ou ceux qui croyaient l'être avaient publié leurs mémoires, parfois plusieurs fois. On ne comptait plus les publications sur l'Atelier Populaire et ses affiches.[10]

Enfin, le programme pour le cinquantenaire de 2018 était chargé : on apprit très vite que les plus importantes institutions culturelles et patrimoniales souhaitaient faire entrer mai 68 au musée. Les Archives Nationales ouvraient les cartons du pouvoir gaulliste dans une double exposition qui présentait à la fois un large ensemble d'archives produites par l'Etat au fur et à mesure des événements, l'autre de nombreuses saisies réalisées par la police et la justice chez des militants, la BnF montrait une exposition sur la fabrique de l'iconographie photographique,[11] la Cité de l'Architecture une troisième sur les effets de l'événement en ce domaine, ou la Cinémathèque consacrait, quant à elle, une exposition à Chris Marker, l'auteur du fameux *Le Fond de l'air est rouge*. Le Centre Pompidou, enfin pour ne citer que les manifestations parisiennes, organisait trois semaines de rencontres, débats et forums en présence des étudiants de plusieurs écoles d'art.[12]

A chaque fois, des affiches de l'Atelier Populaire étaient montrées. Si dans certains cas, elles n'étaient qu'un élément d'ambiance, elles étaient au Centre Pompidou au centre du dispositif. Un graphiste en avait repris les motifs qu'il avait ensuite superposés, composant une fresque qui circonscrivait l'espace ; les étudiants présents utilisant la technique et « l'esprit 68 » produisaient des affiches liées aux luttes contemporaines. Sur certaines photographies présentées à la BnF, les affiches couvraient les murs du Quartier Latin à Paris. On pouvait comprendre comment elles avaient été exposées dans l'espace public, tandis qu'aux Archives Nationales, on les voyait au terme de leur parcours, pliées en 8 dans des dossiers de police, fruits de perquisitions chez des militants, ou saisies avec soin par l'objectif du préposé aux photographies de la Préfecture de Police de Paris sur les murs de la Faculté des Sciences à la Halle aux vins. Les affiches allaient donc être un peu partout pour ce cinquantenaire des événements. Il nous fallait donc avoir un parti-pris fort. Nous avions en commençant à préparer l'exposition une certitude : l'histoire de l'Atelier des Beaux-Arts était bien connue. Au fur et à mesure des mois de préparation, nous allions découvrir combien

[10] Plusieurs ouvrages et travaux ont été consacré aux affiches et à l'Atelier : LEGOIS, Jean-Philippe : *Les Slogans de 68*, Paris : EDI8, 2010 ; PERUSSAUX, Charles : *Les affiches de Mai 68 ou l'imagination graphique*, Paris : Bibliothèque Nationale de France (BnF), 1982 ; GERVEREAU, Laurent : « L'art au service du mouvement. Les affiches de "mai 68" », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, numéro dédiée au *Mai-68 : Les mouvements étudiants en France et dans le monde*, vol. 11, n° 1, 1988, pp. 160-171 ; DARY, Anne ; LE THOREL, Pascale ; SEMIN, Didier et JULY, Serge (dirs.) : *Les affiches de Mai 68*, Paris : École Nationale Supérieur des Beaux-Arts (ENSBA), 2008; WLASSIKOFF, Michel : *L'affiche en héritage*, Paris : Éditions Alternatives, 2008.

[11] VERSAVEL, Dominique et LEBLANC, Audrey : *Icônes de Mai 68. Les images ont une histoire*, Paris : BnF, 2018.

[12] *Mai 68, Assemblée générale*, Paris : Centre Pompidou, 2018.

cette histoire était en réalité lapidaire et que beaucoup d'éléments étaient encore ignorés. Nous n'avions pas imaginé que réexposer les affiches allait permettre de produire de nouvelles connaissances, ou tout au moins de poser de nouvelles questions.

## 1. 14 MAI-27 JUIN 1968

Le contexte de la création de l'Atelier avait été largement travaillé; il existait une abondante historiographie.[13] Au soir du 1er mai, personne dans le gouvernement ne peut encore imaginer la montée de fièvre que va connaître le printemps: le traditionnel défilé de la Confédération Général du Travail (CGT) a eu lieu, sans heurts spécifiques à l'exception de l'altercation entre du service d'ordre du syndicat avec un défilé du «Mouvement du 22 mars», groupuscule estudiantin créé quelques mois plus tôt à Nanterre, en banlieue parisienne, dont l'un des membres devient vite le visage de la contestation étudiante Daniel Cohn-Bendit, dit «Dany le rouge». La tension étudiante, particulièrement chez les étudiants de Lettres, ne cesse toutefois de grimper : le 1er mai est notifié à huit étudiants de Nanterre une comparution pour le 6 mai prochain devant le conseil de discipline de l'Université de Paris. Cette notification, connue et commentée dès le 2 mai au sein de la Faculté des Lettres, intervient dans un contexte d'appréhension par le milieu étudiant nanterrois d'actions musclées du mouvement d'extrême droite *Occident* à leur égard. Les cours sont suspendus le 2 mai à Nanterre, sur ordre du doyen Grappin. Une manifestation de soutien aux étudiants convoqués, et en réaction au mouvement *Occident*, se tient dans la cour de la Sorbonne. Devant la crainte de débordements, le recteur Roche fait évacuer par les forces de l'ordre l'enceinte, entraînant arrestations et gardes-à-vues. La réaction étudiante se durcit, les violences se multiplient, les étudiants s'indignent devant les peines de prison ferme prononcés contre six d'entre eux le dimanche 5 mai. Si dès cette première semaine, les autorités de l'Éducation Nationale et des forces de l'ordre sont sur le pont. Une première nuit des barricades à lieu dans le Quartier Latin à Paris dans la nuit du 10 au 11 mai et un appel à la grève générale est lancé le 13 mai, suivi de la première occupation d'usine le 14 mai, celle de Sud-Aviation, Nantes.

C'est la veille, le 13 mai 1968, jour de grève générale et d'une immense manifestation d'un million d'étudiants, d'ouvriers et de lycéens, que le comité de grève de l'École des Beaux-Arts déclare son intention d'occuper le bâtiment ; le 14, c'est chose faite. On installe des vigies sur les toits, on filtre les entrées et les sorties, on organise les couchages, les repas, et surtout les assemblées générales. Rebaptisée « ex-École des

[13] Pour une analyse des événements voir : ZANCARINI-FOURNEL, Michelle : *Le Moment 68. Une histoire contestée*, Paris : Seuil, 2008 et BANTIGNY, Ludivine : *1968. De grands soirs en petits matins*, Paris : Seuil, 2018.

Beaux-Arts », plusieurs commissions sont créées : l'une sur l'enseignement de l'art et de l'architecture, une autre le rôle des artistes et un groupe constitué essentiellement d'anciens étudiants, improvise à partir du 15 mai un centre de création d'affiches dans l'atelier de lithographie, dont la première, *Usines Universités Union*, est tirée à quelques trente exemplaires. Ce jour-là, un texte précise la différence entre l'art bourgeois et l'art populaire : le rôle de l'Atelier est d'apporter une aide concrète au mouvement d'occupation des usines par la réalisation d'affiches « au service du peuple » :

> Qu'est-ce que la culture bourgeoise ? C'est l'instrument par lequel le pouvoir d'oppression de la classe dirigeante sépare et isole du reste des travailleurs les artistes en leur accordant un statut privilégié. Le privilège enferme l'artiste dans une prison invisible. ( … ) Il est « créateur », c'est-à-dire qu'il invente de toutes pièces quelque chose d'unique, dont la valeur serait permanente au-dessus de la réalité historique. Il n'est pas un travailleur aux prises avec la réalité historique. L'idée de création irréalise son travail. En lui accordant ce statut privilégié, la culture met l'artiste hors d'état de nuire et fonctionne comme une soupape de sécurité dans le mécanisme de la société bourgeoise. ( … ) Voilà pourquoi, lorsque nous écrivons « Atelier Populaire », il ne peut s'agir d'amélioration, mais d'un changement d'orientation radicale. C'est à dire que nous sommes décidés à transformer ce que nous sommes dans la société.[14]

Le 16 mai, à l'initiative de Guy de Rougemont, de retour des États-Unis, l'Atelier adopte la sérigraphie, technique qui permet de reproduire plus rapidement et en bien plus grand nombre donc les affiches. Pendant plus d'un mois, plusieurs centaines d'affiches différentes sont ainsi réalisées : s'esquisse à travers elles, une histoire de ces six semaines, avec ces CRS = SS, sa « lutte continue », son « pouvoir populaire » …

Ce qui se nomme désormais l'Atelier Populaire de l'ex-Ecole des Beaux-Arts est loin d'être un espace inorganisé. Les thèmes et mots d'ordre sont soit proposés par en interne (par une commission révocable), soit apportés par des grévistes de telle ou telle entreprise. La Régie Renault est par exemple très présente. Le fonctionnement est régi par des règles : au lieu de se disperser, les étudiants et artistes constituent plusieurs groupes de travail où chaque projet d'affiche fait l'objet d'un examen collectif ; de nombreux sont refusés. Très vite, sans doute aussi parce que bon nombre de membres sont des architectes ou d'anciens élèves plus âgé.e.s, une administration de l'Atelier est donc mise en place pour être à la hauteur de l'ambition. Aucune organisation d'extrême-gauche ne domine l'Atelier, elles sont néanmoins présentes. Le choix est qu'aucun sigle n'apparaisse sur les affiches ; le nom des syndicats (notamment la CGT, proche du Parti Communiste) est banni ; on sait que l'artiste Pierre Buraglio joue un rôle idéologique important.[15] Aucune affiche n'est signé et aucun.e membre

[14] *Atelier Populaire présenté par lui-même*, Paris : UUU, 3e trimestre 1968, p. 8.

[15] Témoignage recueilli par Pascale Le Thorel.

de l'Atelier ne peut en revendiquer en être l'auteur.e; elle porte seulement un coup de tampon indiquant «Atelier Populaire de l'Ex-Ecole des Beaux-Arts».

L'objectif visé est d'être au plus près des luttes et de répondre ainsi à la demande de telle ou telle mouvement de grève. Par les affiches, il s'agit de populariser les luttes, de celle des postes et de la Régie Autonome des Transports Parisiens (RATP) à celle des bateliers, et dénoncer la censure radiophonique, les violences policières, le culte de la personnalité du Général de Gaulle, ou encore la reprise du travail. Il est probable que le modèle de l'Imprimerie Nationale pendant la Commune de Paris en 1871 ait inspiré les initiateurs de cette entreprise. Les affiches doivent constituer le journal mural du front de luttes.

Une fois accepté, le projet est reproduit par sérigraphie selon un nombre qui dépend du papier disponible, de la portée de l'affiche (générale ou locale) ou encore de la disponibilité des uns et des autres. La couleur et le format de l'affiche varient en fonction des dons des imprimeurs et de la peinture trouvée. Le nombre des tirages va d'une centaine à plusieurs milliers.

> Pour ce qui concerne notamment la production des affiches, il ne s'agit pas, en effet, d'inonder le pays à partir d'un seul point, mais de susciter la création d'Ateliers Populaires partout où il y a des travailleurs en lutte afin que demeure toujours lié aux luttes du peuple, le travail d'analyse politique à partir duquel s'élaborent les affichent et leur diffusion.[16]

D'autres Ateliers sont fondés à l'Ecole des Arts Décoratifs, et dans quelques Écoles des Beaux-Arts en province. Les affiches réalisées aux Beaux-Arts sont données aux comités d'action et autres militants qui les collent dans Paris et sa banlieue. Le 27 juin 1968, la police occupe les Beaux-Arts et met ainsi fin à l'activité de l'Atelier Populaire, une ultime affiche est produite avec ce slogan « La police s'affiche aux Beaux-Arts, les Beaux-Arts affichent dans la rue ».

## 2. 2016-2017

Si nous pensions connaître l'essentiel de l'histoire de l'Atelier, nous savions peu de choses sur les affiches qui ont été conservées, lorsque nous commençons à travailler au projet d'exposition de 2018. Nous savons qu'un recueil est paru dès 1969 en Angleterre, chez un éditeur londonien Dobson books Ltd, intitulé *Mai 68 début d'une lutte prolongée / Posters from the revolution, Paris, May 1968*.[17] Nous savons qu'il y a des

[16] *Atelier Populaire présenté par lui-même…*, p. 12.

[17] *Mai 68 début d'une lutte prolongée / Posters from the revolution, Paris, May 1968*, Londres : Dobson, 1969.

collections privées en partie constituées en mai et juin 1968 par des collectionneurs qui venaient acheter des exemplaires dans l'Atelier; nous savons que dès l'automne 1968, certaines affiches furent vendues dans une galerie d'art proche à l'Ecole des Beaux-Arts; aux Musée d'histoire de France des Archives Nationales, il y a un ensemble d'une cinquantaine d'affiches et surtout que c'est au sein même de l'Ecole des Beaux-Arts que la collection était la plus importante.

Anne-Marie García, conservatrice aux Beaux-Arts nous apprit que la majorité des affiches étaient revenues aux Beaux-Arts des années après les faits. La totalité des fonds était en fait le fruit de donations, la plus ancienne donation « silencieusement acceptée (sans écriture aucune), précautionneusement stockée, puis discrètement oubliée » proviendrait d'un architecte dont le nom est perdu. Les deux autres donations sont reçues au grand jour et de façon commémorative. Le premier ensemble provient de l'Atelier de Bernard Alleaume sculpteur et secrétaire général du salon de La Jeune Peinture (1963-1971) : pour le trentenaire de mai 68, ses enfants remettent à l'Ecole 204 affiches et une matrice sérigraphique. En 2008, Michel Quétin et Catherine Gégout font don des affiches qu'ils ont conservées, 241 affiches politiques dont 107 du seul Atelier Populaire. Au total, le nombre d'affiches retrouvées étaient de presque 400 affiches. Par arrêté du 10 juillet 2017, les 450.000 œuvres et livre anciens des Beaux-Arts de Paris (dont sa collection d'affiches de l'Atelier Populaire) obtiennent l'appellation « musée de France ». Mais à peine cet arrêté pris, des dizaines d'affiches sont retrouvées dans des placards de l'Ecole.

A l'automne 2017, nous ne savons toujours pas la taille du corpus. Devant cette masse qui s'accroit de jour en jour, nous faisons un triple constat : d'abord toutes les affiches conservées n'ont jamais été affichées ; leur état de conservation est tout à fait remarquable ; leurs couleurs sont cinquante ans après intactes et parfois surprenantes, nous ignorions que l'usage de la peinture fluo avait été si important. D'autre part, certaines affiches très connues sont manquantes dans cette collection : nous n'avons pas « Salaires légers/Chars lourds », ni l'affiche dénonçant la bureaucratie, et surtout « la beauté est dans la rue ». Ces manques ne peuvent s'expliquer que par le succès de ces affiches et sans doute leur trop faible tirage. Enfin, les formats sont beaucoup plus divers que nous l'imaginions, il n'y a pas deux formats mais entre cinq et dix.

La ré-exposition de ces affiches s'avère d'autant plus compliquée qu'il y a de nombreux doubles et que certaines affiches ont été réalisées en différentes couleurs. Il nous faudra choisir. De plus, aux Archives Nationales, nous avons retrouvé avec Emmanuelle Giry, conservatrice et co-commissaire de l'exposition *68 Archives du pouvoir,*[18] plusieurs documents qui ont été saisies par la police le 27 juin 1968 dont deux cahiers

[18] *Cfr.* ARTIÈRES, Philippe et GIRY, Emmanuelle (dirs.) : *68, les archives du pouvoir*, Paris : Archives Nationales, l'Iconoclaste, 2018.

d'intendance de l'Atelier Populaire, une série de tracts, notamment des tracts de la Commission aménagement du territoire, ex ENSBA, 29 mai 1968 et de la Commision critique de l'université de classe, ex ENSBA[19]. Ces documents viennent s'ajouter à d'autres conservés aux Beaux-Arts. Chaque jour, on fait les comptes : quantités de papier et d'encres nécessaires mais aussi de tabac et de pains. Tout est consigné dans un cahier de liaison, sorte de main-courante, qui permet à l'Atelier de fonctionner quasiment en continu. On peut aussi y lire des notations très ponctuelles : « rappelez Jussieu », « réveillez J. à 9h … ». Il y a aussi des dizaines de factures, de notes de frais, ainsi que des petites affichettes qui avaient une fonction interne : l'interdiction de photographier, ou encore « Camarades, tenir les Ateliers propres, c'est aussi participer aux luttes du peuple ». On découvre aussi la publication chez Tchou, en juin 1968, d'un recueil de fac-similés d'affiches et l'affaire qui s'en suit.[20] Cette publication déclenche la colère des membres de l'Atelier Populaire. Cette marchandisation est totalement contraire au projet. Certains suggèrent des représailles physiques —des affichettes en témoignent—, l'affaire se résout, plus pacifiquement, semble-t-il, par le retrait du titre accompagné du versement d'une somme conséquente de soutien à l'Atelier. Dans ce dossier adossé à la collection, se trouvent aussi deux autres corpus passionnants : d'une part, les projets (acceptés, et surtout ceux refusés que nous pensions perdus) ; d'autre part, plusieurs reportages photographiques.

Avec les projets d'affiches,[21] on dispose désormais du dossier génétique de certaines affiches ; certaines de ces esquisses portent au crayon des commentaires : soit une simple validation, soit une remarque amenant à une modification. Les affiches refusées livrent d'autres informations : il semble d'après l'échantillon retrouvé que ce soit l'image qui le plus souvent ont été à l'origine du rejet. Le slogan choisi semble faire consensus, mais le traitement graphique, par exemple un dessin trop « soviétique », un autre dont les figures s'inscrivent trop dans une iconographie maoïste, est le plus soumis à la critique. Un travail d'inventaire est à mener. Le projet d'exposition en permet l'amorce. Il est à souhaiter que des recherches soient lancées à partir de ces nouveaux éléments.

Trois reportages photographiques (soit presque une centaine de photos) réalisés par Marc Riboud, Jean-Claude Gautrand, Philippe Vermès, viennent complexifier encore notre entreprise. On y voit la vie à l'intérieur de l'Ecole occupée : les dortoirs improvisés, les assemblées générales, les collectes, le ravitaillement, les cuisines, et surtout l'Atelier Populaire au travail. On apprend que parallèlement aux affiches des

[19] Sous la cote Archives Nationales, 78AJ35.

[20] BESANÇON, Julien : *« Les murs ont la parole », journal mural, Mai 68*, Paris : Tchou, 1968.

[21] Sur ce point, on lira l'étude remarquable sur le graphisme des années 1968 : CHAMBARLHAC, Vincent ; HAGE, Julien et TILLIER, Bertrand : *Le Trait 68, insubordination graphique et contestations politiques, 1966-1977*, Paris : Citadelles & Mazenod, 2018.

marionnettes sur le modèle du Guignol lyonnais avaient été réalisées et faisaient l'objet de représentations basées sur des petits scenarios en dehors de l'Ecole et visant à informer sur les luttes en cours en dénonçant notamment « la presse bourgeoise ». On découvre aussi la présence de femmes. On savait qu'il y avait des étudiantes, mais leurs noms n'apparaissaient pas : ce sont elles qui assurent une partie de l'intendance et des tirages et séchage des sérigraphies. Ces photographies donnent mille détails sur le quotidien, mais aussi sur la chaine de production des affiches : de l'espace dévolu aux projets, à celui des châssis en bois tendus de soie pour procéder aux sérigraphies, jusqu'au espaces intérieurs et extérieurs ou les centaines d'exemplaires séchaient.

Ce qu'on voit aussi sur ces photographies c'est l'accrochage dont purent faire l'objet les affiches dans l'Atelier même. Au fur et à mesure des jours, les murs ne reçoivent plus seulement les consignes (« Pour les affiches, la sincérité est préférable à la technique ») mais les affiches elles-mêmes le plus souvent punaisées. Sans doute ces images jouent un rôle essentiel dans l'accrochage que nous adoptons pour la réexposition des affiches qui soumises à trois contraintes: les donateurs ont exigé que si les affiches venaient à être exposées, elles ne pouvaient pas faire l'objet d'encadrement; la conservatrice Anne-Marie García afin de protéger la collection dont elle a la charge a fait entoilés toutes les affiches avec une marge de 5 cm au moins tout autour; enfin, l'espace que nous avons prévu pour l'Atelier Populaire est vaste, mais il ne peut contenir toutes les affiches conservées.

3. 2018

L'exposition ouvre dans dix jours. Son lieu n'est pas anodin, c'est l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts mais non dans la partie des Ateliers des étudiants mais dans les salles d'expositions qui, depuis le XIXe siècle jusqu'il y a quelques années, accueillaient des copies de peintures classiques (Michel-Ange et nombreux maîtres français et italiens). C'est dans l'une de ces salles d'apparat que les affiches de l'Atelier Populaire sont accrochées. Même si une ambigüité subsiste en entrant, il ne s'agit pas d'une réoccupation. Nous n'avons pas collé d'affiches ni dans la cour de l'Ecole, ni sur les murs extérieurs donnant sur le quai. Le parti-pris n'est donc pas celui de la reconstitution ici. Nous n'allons ni essayer de reconstituer ce que purent être les murs du Quartier Latin parisien en 1968, ni reconstituer l'intérieur de l'Atelier, ce qui si l'exposition s'était limitée à ce seul corpus aurait pu être une option intéressante.[22]

[22] Voir sur ce point de la reconstitution d'ateliers d'artistes les reconstitutions des ateliers de Brancusi, Francis Bacon ou encore Alberto Giacometti.

Dans cette salle d'ouverture de l'exposition, qui comprend aussi le point de vente des billets et la librairie, nous avons décidé avec de Chassey, de montrer trois autres pièces: juste en face de la porte d'entrée en hauteur le ciné-tract du cinéaste Philippe Garrel, filmé dans les cortèges en mai et juin 1968, en dessous six affiches des situationnistes dites «Comité d'Occupation» et sur le mur droit huit d'Une du journal Action, organe principal de la contestation et qui très souvent, parce que très graphiques étaient utilisées comme affiches et collés sur les murs. Les affiches situationnistes dont l'une a été réalisée par Guy Debord sont, quant à elle, antérieures à celles de l'Atelier Populaire. Elles ne comportent aucune image ; les slogans sont très radicaux et habité d'aucun humour. Elles sont en noir et blanc d'une moyen format et tranchent avec celles qui sont produites ensuite aux Beaux-Arts. Le titre en grand caractère noir de l'exposition suivi d'un court texte de présentation occupe un autre mur. Nous avons opté avec les équipes de scénographie pour la sobriété. La typographie choisie est sans lien avec les années 1968, une police bâton, entre Arial et Futura. Nous voulons immédiatement marquer une distance et ne pas laisser planer l'impression que l'exposition est une réplique d'un événement graphique et visuelle qui a lieu cinquante ans auparavant.

Nous entreprenons le montage : afin de respecter toutes les contraintes, le dispositif choisi est celui des aimants. Il permet de modifier l'accrochage. L'option choisie est celle d'une monstration en tapisserie. Il s'agit de faire rentrer le plus grand nombre d'affiches sur les trois murs. Du point de vue scientifique, nous souhaitons qu'un ordre chronologique soit respecté. Mais d'une part, presque la moitié des affiches ne sont pas datées ni datables : certaines le sont grâce à la petite brochure publiée par l'Atelier, et celles qui sont directement en lien avec l'actualité le sont aussi par recoupement : l'expulsion de Cohn-Bendit, la mort de l'étudiant Gilles Tautin, l'amnistie des militants de l'Algérie française le 18 juin… On constate ainsi que les affiches conservées en plus grand nombre sont celles produites en juin (après l'annonce de la dissolution de l'Assemblée Nationale le 29 mai et de la tenue de nouvelles élections fin juin). Mais la chronologie que nous avons pu reconstituer vole en éclat en raison des formats… Elle est peu conforme à notre choix d'accrochage en tapisserie. Anne-Marie García et son équipe opte pour des regroupements thématiques. Des tensions apparaissent quand sur le premier mur, des affiches produites en juin (notamment sur l'Office de Radiodiffusion-Télévision Française (ORTF), contre son contrôle par le pouvoir) sont accrochées. C'est un exercice difficile de tenir la ligne historique contre une ligne plus esthétique. Nous sommes avec de Chassey favorables à un équilibre entre les affiches les plus connues et aussi celles qui soit du point de vue de l'histoire de l'art, soit du point de vue historique sont les plus intéressantes.

Dans le catalogue,[23] avec Pascale Le Thorel, l'éditrice, nous avons choisi de repro-

[23] ARTIÈRES, Philippe et DE CHASSEY, Eric (dirs.) : *Images en lutte (1968-1974). La culture visuelle de*

duire toutes les affiches, mais là plus le montage avance, plus le nombre d'affiches se restreint. S'agissant des documents (photographies, affichettes, tracts…) et surtout des projets, l'entreprise devient quasi impossible. Nous avons imaginé un meuble d'archives pour plan à tiroir, cela implique de changer notre conception du rapport que nous avons élaboré avec de Chassey entre œuvres d'art et archives. Choix a été fait de mettre dans des vitrines inclinées ces documents. C'est un moyen terme entre la vitrine horizontale que nous avons décidé de réserver aux livres journaux, brochures, et les cimaises sur lesquelles tableaux, affiches et films sont présentés dans la suite de l'exposition. Notre impératif est d'éviter toute esthétisation ou d'autres gestes qui contribueraient à écrire une histoire révisée de cette culture visuelle. A nos yeux, les livres ne doivent pas être encadrés et apposés au mur comme des tableaux. Il faut absolument respecter les conditions d'usage pour produire une histoire du regard. C'est très contraignant, mais pour les écritures exposées est essentiel. Aussi, pour bien distinguer, dans ces écrits qui relève de l'affichage, nous avons organisé une bibliothèque avec la presse, les ouvrages et les brochures militantes de l'époque. Chaque visiteur peut s'asseoir, feuilleter et lire les documents originaux. Quant aux photos, ce sont seulement les tirages originaux que nous montrons.

Nous renonçons à donner à voir l'histoire des affiches hors de l'Atelier Populaire sur les murs de Paris. Les médiateurs peuvent en parler, les nombreux albums, hors-séries de la presse, et autres livres généralistes sur 1968 qui paraissent pour le cinquantenaire font une large place aux « murs de mai » avec leurs graffiti, dazibaos et affiches et ce serait une autre exposition. Nous nous contentons de placer dans la salle suivante, en ouverture, un ensemble d'affiches que les Archives Nationales ont déposé en 2016 dans un local de vie étudiante d'une université parisienne et qui formaient un palimpseste. On y voit des affiches dont on a fait usage. Cettte série d'affiches nous fait réaliser que ce qui rend aussi aucune forme d'exposition totalement satisfaisante pour celles de l'Atelier Populaire, c'est que le papier utilisé était tellement fin qu'aucune n'a pu être décollées. Tout se passe comme si ces écritures exposées résistaient à leur patrimonialisation. D'une part, on l'a dit, le corpus n'est pas encore fermé, d'autre part, ces affiches sont des gestes qui se sont inscrit dans un moment singulier de l'histoire, de façon absolument éphémère. Le plus que l'on puisse est de les exposer en grand nombre, « collectivement », pour éviter que des artistes les revendiquent, pour rompre aussi avec une logique de concurrence, et donner à voir ces affiches comme des archives visuelles. Sans doute, ces objets obligent à repenser les distinctions traditionnelles : pour les historien.ne.s de l'art à les lire davantage, aux historien.nes de les regarder plus.

---

*l'extrême gauche en France* (contributions d'Anne-Marie García, Pascale Le Thorel, Elodie Antoine), Paris : ENSBA, 2018.

15

# «A las mujeres universitarias». El Movimiento Democrático de Mujeres en la conquista del espacio universitario

Claudia Corral Viejo

El objeto de estudio de esta investigación es el papel que el Movimiento Democrático de Mujeres (MDM) tuvo en la ocupación del espacio público universitario en los últimos años de la dictadura franquista y el comienzo de la Transición y, en concreto, el uso de la cultura impresa para este fin. Esta investigación se lleva a cabo a través de una pieza de cultura impresa clandestina efímera, una octavilla producida por el MDM titulada *A las mujeres universitarias*. Esta publicación es, a mi juicio, muy representativa de la cultura política de este grupo social por varios motivos. En primer lugar, se trata de un documento clandestino que, al no pasar por el filtro de la censura, se convierte en una manifestación libre de la voz de las mujeres que lo publican. En segundo lugar, las mujeres del MDM condensan en esta octavilla los puntos principales de su cultura política.

Se trata por tanto de un análisis realizado desde la óptica de la asociación relativa a la situación de la mujer en la universidad, espacio que estaban ocupando en esos años. Las técnicas seleccionadas para realizar esta investigación son de carácter cualitativo. De observación documental, en primera instancia, puesto que se analizará una octavilla que fue impresa entre 1975 y 1976; y, en segundo lugar, con técnicas filológicas, centradas en el análisis de contenido y de discurso. Con el estudio de esta octavilla concreta y de otras publicaciones clandestinas del mismo grupo trataré de aclarar, desde las perspectivas de la historia cultural, la historia política y la historia de las relaciones de género, cuál fue el uso que esta asociación dio a la cultura impresa para ocupar y consolidar la posición de las mujeres en los espacios públicos que se les habían venido negando tradicionalmente, en este caso concreto, la universidad.

## 1. EL ESTUDIO DE LA CULTURA IMPRESA CLANDESTINA

El objeto principal de este trabajo es la utilización de la cultura impresa por parte de MDM en la expansión de su red de influencia en el espacio público universitario y su principal fuente de estudio es la octavilla *A las mujeres universitarias* con la que abordar la producción impresa clandestina del MDM y de los órganos de expresión de cada agrupación, en los que se plasma un discurso meditado, no centrado en acontecimientos o campañas de agitación y propaganda concretas. La cultura impresa clandestina que producen los grupos de oposición al franquismo es de importancia vital para la disidencia política y, por este motivo, son de gran ayuda a la hora de estudiar los distintos grupos políticos, pues no hay organización clandestina antifranquista que no tenga un órgano de expresión o un aparato diseñado para la distribución de propaganda.

Sería imposible escribir la historia de la oposición al franquismo sin considerar como fuente primaria la gran masa de prensa clandestina existente. No obstante, presenta problemas metodológicos de gran calado. Muchas de estas publicaciones, dado su carácter clandestino, son de aparición irregular y de corta vida, lo que imposibilita llevar a cabo un análisis de las líneas editoriales que sostienen. Es cierto que, por otra parte, el número de títulos es inmenso, lo que puede ser muy útil para someter las publicaciones a comparación y contraste y observar la riqueza ideológica, política y cultural del mundo clandestino de oposición a la dictadura de Franco.

El estudio de este tipo de fuentes históricas nos abre varias vías teórico-metodológicas de investigación, así como nos plantea varios problemas de análisis a nivel metodológico y técnico. En primer lugar, la existencia o no de fondos documentales de este tipo en archivos y hemerotecas no obedece como en otros casos solamente a las condiciones de conservación que ha habido históricamente en los mismos, también lo hace a las características propias del mundo clandestino. Para que una publicación de estas características llegue a nuestras manos, no solo ha tenido que ser valorada como fuente de estudio histórico válida a posteriori, sino que además ha tenido que permanecer oculta desde el momento de su producción hasta el fin de la dictadura franquista sobreviviendo a la censura y la represión.

En segundo lugar, definiendo fuente como todo aquel material que nos permite llevar a cabo una reconstrucción histórica, el estudio de la prensa clandestina debe ser cuidadoso y crítico, pues no deja de tratarse de un instrumento de propaganda que, no obstante, puede suministrar en ocasiones información fidedigna sobre la situación en las cárceles, los procesos judiciales abiertos contra militantes, las detenciones o la intervención de la fuerza pública en diversos conflictos políticos.[1] Ana-

[1] BABIANO MORA, José: «Fuentes para el estudio de la Represión Franquista. El Archivo de Historia del Trabajo de la Fundación 1º de Mayo», *Hispania Nova*, vol. 6, 2006.

lizamos prensa militante y, para que nos sea útil debemos, por un lado, someterla a depuración y análisis crítico y, por otro, asumir que es algo más que un vehículo, es discurso político.

La producción impresa clandestina como fuente histórica abre dos interesantes ejes de estudio. Por un lado, su análisis material nos muestra las condiciones del mundo en el que se produce, sus características materiales nos muestran cómo es el mundo de la oposición al franquismo y cómo es, por tanto, el universo de represión de la dictadura de Franco. Por otro lado, en cuanto a su contenido, estamos ante un material puro, que no ha sido contaminado por la censura del régimen, es por esto por lo que su análisis puede ser muy revelador en lo que a la cultura de los productores de la prensa se refiere.

La utilización de una técnica de observación documental nos aportará en este sentido una visión mediata de la realidad.[2] En el caso de este proyecto, es muy importante comprender que lo que en las publicaciones se muestra no es un reflejo de la realidad social y política de la época, o solo en parte, como más arriba se apunta. Se muestra una elaboración de discurso de distintos colectivos que comparten una cultura política para presentarla a la sociedad.

Así pues, estas son las dos técnicas principales proyectadas sobre la fuente: la observación documental, que nos habla de las circunstancias de producción y distribución; y el análisis de discurso, a través del cual obtenemos un reflejo de la cultura política del MDM y nos da las nociones para entender la importancia que la producción impresa tiene para esta asociación en el proceso de ocupación y consolidación de posiciones en los espacios públicos.

Ya desde la década de los cincuenta soplan aires de cambio en la producción cultural empapados de sentido crítico frente a la cultura oficial. Con diversas formulaciones expresadas en la prensa clandestina podemos observar la importancia que se empieza a dar a la opinión pública y a los discursos. La ruptura con este discurso oficial es necesaria para «liberar a la mujer dotándola de medios de información y expresión»; contribuir a la conquista de la «emancipación femenina que permita contribuir al progreso social» y «denunciar la desigualdad social y jurídica de la mujer» favoreciendo su «acceso al trabajo productivo» y «desarrollo cultural».[3]

En lo referido a lo cultural y a la prensa, la política de Manuel Fraga al frente del Ministerio de Información apostó por la flexibilización de la censura y la mayor tolerancia cultural, lo que hizo posible la aparición de nuevas publicaciones periódicas. La Ley de Prensa que logró implantar después de varios intentos fue ratificada por las

[2] ARÓSTEGUI, Julio: *La Investigación Histórica teoría y método*, Barcelona: Crítica, 1995, p. 362.

[3] *Movimiento Democrático de Mujeres de Asturias: Mundo femenino*, Oviedo, agosto de 1970.

Cortes en mayo de 1966: se suprimía la censura previa, se convertía en voluntaria y los editores podían designar libremente a los directores de las publicaciones.[4]

En los años sesenta se producen algunos cambios de los que ya se aprecian síntomas en el mundo editorial de los cincuenta. Desde 1959, con el Plan de Estabilización, se observa la creciente avidez de los periódicos por un mercado publicitario en expansión. En 1952 fue autorizado a salir un semanario de sucesos que tendría enorme éxito entre la población y que mostraba un carácter único en la prensa española, pues su acierto comercial se basaba en un coste material bajo, una moderna red de distribución y una línea sensacionalista. El caso es una muestra más de los cambios que se advendrán.

En el proceso de gestación de la Ley Fraga intervienen las tres grandes fuerzas que en materia de periodismo reconocía el Estado franquista: empresas privadas, Iglesia y el gigantesco aparato burocrático del movimiento. La aprobación de la misma en 1966 supuso el reconocimiento de la libertad de empresa y libre designación del director, la desaparición de la censura previa y directa, pues el control se centraba en las empresas y se presionaba mediante recursos indirectos a periodistas, empresarios, accionistas y anunciantes. Surgen asimismo nuevos medios de control como la obligatoriedad de inscripción en el Registro de Empresas Periodísticas. En este contexto nacen ciertas revistas de oposición que tienen el honor de ser la vanguardia de la oposición política, como *Triunfo* o *Cuadernos para el diálogo*.[5]

Como cabe imaginar el desarrollo cultural de las producciones clandestinas, a pesar de estar relacionado con el de la cultura oficial de un modo u otro, sigue un camino diferente, pero es imposible conocer uno sin el otro. Entre 1936 y 1976, el universo de la cultura escrita impresa o manuscrita quedó determinado, más allá de la censura estructural en la que descansaba el régimen, por las condiciones políticas, sociales y económicas de una dictadura sin parangón alguno con el resto de experiencias históricas en España y en el mundo occidental.[6]

## 2. LA UNIVERSIDAD EN LOS SESENTA Y LOS SETENTA. UN ESPACIO DE LUCHA

La universidad franquista enraizó su legitimidad en los planos ideológico, funcional y docente en la victoria de la guerra civil y en sus ideales. Desde el principio se trata de borrar la experiencia universitaria del periodo republicano, en particular, la

[4] MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús A. y ARÓSTEGUI, Julio (eds.): *Historia de España siglo xx, 1939-1996*, Madrid: Cátedra, 1999, pp. 139-140.

[5] Ibídem, pp. 397-400.

[6] MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús A.: *Letras clandestinas (1939-1976)*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2016, p. 24.

experiencia de la Institución libre de Enseñanza.[7] Desde la inmediata posguerra, se produjo una importante purga de catedráticos republicanos cuyas plazas cubrieron fieles y adeptos al régimen convirtiéndose la universidad en un «instrumento creador de consenso dentro de las filas de los vencedores».[8] En este ambiente, y con la universidad todavía copada por los catedráticos afines a la dictaudra, surgen las primeras protestas estudiantiles. En 1956, en Madrid, se producen las primeras protestas contra el Sindicato Español Universitario (SEU), exigiendo la democratización del espacio universitario.[9]

Las nuevas generaciones inquietas, críticas, que reclamaban las novedades del exterior, empezaron entonces a incomodar al régimen. Los textos del exterior, los debates, el tono reflexivo, la preocupación por la realidad social, el espíritu de rebeldía, eran las notas de una juventud universitaria y de unos intelectuales madurados con el discurrir de la dictadura. No se trataba de una oposición histórica y militante y de unos intelectuales exiliados o amordazados, sino que, para mayor preocupación del régimen, eran generaciones nacidas en los años veinte y treinta inquietas e inteligentemente críticas con la realidad que representaban un estado de ánimo y una actitud contestataria ante la España de la época.[10]

Desórdenes universitarios desvelaron el inconformismo de las nuevas generaciones, pero también una forma de oposición inédita, desde dentro. Las universidades eran foros descontentos con el régimen y, a partir de 1956, los discursos inconformistas empezaron a adoptar coberturas políticas más precisas que influyeron en la redefinición y origen de formaciones políticas de oposición. Las agitaciones universitarias sembraron temor y sorpresa en las familias afines al poder establecido que comprobaron que sus hijos se movieran en la clandestinidad.[11]

El régimen franquista promovió desde sus inicios el clásico ideal de mujer del «ángel del hogar». Para llevar a cabo esta tarea, siguiendo la tónica general de despolitización de la sociedad, se valió de la ayuda de la Iglesia, de la Falange y de la Sección Femenina. La presencia de la mujer en la universidad podría parecer una amenaza a este modelo femenino, pero en realidad, el control del sistema sobre la educación hacía que el acceso a la misma no supusiese una gran amenaza para el régimen. A finales de los años sesenta, las matriculaciones de mujeres se incrementaron y el ritmo de crecimiento de las universitarias era ligeramente mayor que el de los hombres, aunque bien es cierto que la presencia global de ellos en el ámbito universitario fue

[7] GÓMEZ OLIVER, Miguel: «El movimiento estudiantil español durante el Franquismo (1965-1975)», *Revista crítica de ciências sociais*, n.º 81, 2008, p. 94.

[8] Ibídem, p. 95.

[9] Ibídem, p. 96.

[10] MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús A. y ARÓSTEGUI, Julio: *Historia de España siglo xx…* , pp. 104-105.

[11] Ibídem, pp. 106-107.

siempre mucho mayor, pues las mujeres apenas acaban de acceder a este espacio de formación superior.[12]

## 3. EL MOVIMIENTO DEMOCRÁTICO DE MUJERES Y SU AGITACIÓN Y PROPAGANDA

A comienzos de los sesenta, el Partido Comunista de España (PCE) estaba dispuesto a impulsar la movilización femenina creando una organización de masas en la que las mujeres unieran sus fuerzas a las de los estudiantes y los obreros. Se trataba de aplicar al «sector mujer» lo que en otros frentes de lucha se había llevado a cabo con la creación de una plataforma amplia de discurso moderado que atrajera al mayor número posible de mujeres. Se empezó por poner en contacto a las mujeres de presos con las camaradas que estaban trabajando en células del partido. Así, y paralelamente en contacto con mujeres de los círculos intelectuales próximos al PCE, se fueron organizando reuniones de mujeres con presencia en la dirección del partido con el objetivo de impulsar la asociación de las mismas. Con esta iniciativa sembrada, las reuniones fueron uniendo a mujeres de preso con jóvenes universitarias, militantes y simpatizantes del PCE para organizar campañas de solidaridad de los mismos, en favor de la amnistía y para llevar a cabo la lectura de textos relacionados con la situación de las mujeres.

Así nacía el MDM y lo hacía con un doble objetivo: la creación de un frente amplio de mujeres antifranquistas y la extensión de la influencia social del PCE.[13] Su seña de identidad fue el interés por combinar dos principales campos de actuación, por un lado, la politización del colectivo femenino para que participara en la movilización social general y, por otro, la reflexión sobre las discriminaciones que sufrían las mujeres, el planteamiento de alternativas y el traslado de las conclusiones alcanzadas al PCE. Con sus reivindicaciones, el movimiento pretendía erosionar la dictadura y defender el interés global mejorando las condiciones de vida de la mujer y contribuyendo a su emancipación.[14]

Este movimiento ha sido catalogado por historiadores como Francisco Arriero Ranz como un espacio de intersección entre luchadoras antifranquistas y mujeres que inician la reivindicación feminista. El MDM se define como plural e interclasista, intenta atraer a mujeres a la política utilizando la táctica común para la oposición de

[12] SAAVEDRA MITJANS, Helena: *Mujeres y universidad franquista trayectorias vitales, académicas y profesionales,* Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2016, p. 60 (Tesis Doctoral).

[13] ARRIERO RANZ, Francisco: *El Movimiento Democrático de Mujeres. De la lucha contra Franco al feminismo (1965-1985)*, Madrid: Los libros de la Catarata, 2016, pp. 27-37.

[14] Ibídem, pp. 40-43.

actuar a través de asociaciones legales como las de Amas de Casa.[15] Estamos ante lo que pretende ser una organización de masas que nace en Madrid y Barcelona y que se va expandiendo por toda la geografía española creando grupos en las principales ciudades del país, donde la movilidad de las militantes favorece que el movimiento crezca por todo el país.[16] Los grupos más activos desde el nacimiento del MDM en torno al año 1962 se desarrollaron en Madrid, Zaragoza, Asturias, Galicia y Valencia, aunque también los primeros años de su aparición, especialmente en 1964, tuvo cierta fuerza en Barcelona.[17]

El MDM dota de gran importancia a la cultura impresa, tanto a sus órganos de expresión, como a las piezas de agitación y propaganda efímeras. De estas publicaciones se valen para crear redes dentro de la organización, ocupar y consolidar su posición en los espacios públicos que van conquistando, captar simpatizantes y militantes y conseguir recursos materiales para llevar a cabo su lucha. Sirven además para presentar y sintetizar los debates y argumentos que se han producido en el seno de la organización, sin pasar estos por el filtro de la censura, por lo que, desde mi punto de vista, serán un reflejo fiable de la identidad política del grupo.

Pero con el fin de conocer mejor este movimiento, voy a realizar un breve recorrido por sus órganos de expresión y por las publicaciones que se han podido recopilar de los años sesenta y setenta hasta 1976, momento en el que aparece la octavilla objeto de estudio. Para ello, se tomarán las publicaciones del *Mundo Femenino*, cuya edición corrió a cargo del MDM en Asturias, aparecidas entre enero de 1968 y diciembre de 1972; las de *Alborada*, de la que solo se ha podido recuperar el número publicado en Galicia en octubre de 1970 que llevaba por subtítulo «Órgano de la Mujer Democrática»; cuatro números de *Avanzando,* editados en Valencia en 1975; cinco de *A muller e a Loita*, aparecidos en Vigo entre 1971 y 1973 como «Portavoz de las mujeres democráticas de Vigo»; y, en quinto lugar, veintitrés números de *La mujer y la lucha* editados entre 1968 y 1975, que pretende ser, como su subtítulo indica, «una publicación nueva para una mujer nueva». Este último es en realidad el órgano de expresión más importante del MDM, pues fue editado por la organización de Madrid, el lugar donde sin duda más fuerza tuvo el movimiento cualitativa y cuantitativamente.

La tónica general de todas estas publicaciones en lo referente a la realidad que viven fue siempre la denuncia. La denuncia de la desigualdad —«soportamos las consecuencias de una sociedad injusta organizada sin contar con nosotras»—;[18] de

[15] ARRIERO RANZ, Francisco. «El Movimiento Democrático de Mujeres: del antifranquismo a la movilización vecinal y feminista», *Historia, Trabajo y Sociedad*, vol. 2, 2011, pp. 33-62.

[16] ARRIERO RANZ, Francisco: *El Movimiento Democrático de Mujeres…*, p. 49.

[17] Ibídem, p. 89.

[18] *Movimiento Democrático de Mujeres de Madrid: La mujer y la lucha: una publicación nueva para una mujer nueva*, Madrid, enero-febrero 1968.

la carestía, basándose en el informe de la Asociación de Amas de Casa de España;[19] y de la falta de libertades y de democracia en general —«hay que conseguir para España una auténtica democracia que garantice los derechos fundamentales de la persona y contribuya a la plena emancipación de la mujer»—.[20] Por ello, el hilo de este conjunto de publicaciones del MDM es muy homogéneo en este sentido, pues el sistema político en el que se encontraban inmersas estas mujeres no era democrático ya que no garantizaba el bienestar de sus ciudadanos/as, no respetaba sus derechos y libertades, no garantizaba el futuro de los hijos/as y no respetaba la paz permitiendo, entre otras cosas, la instalación de bases militares.

*Alborada* es una publicación de la que se atesora un único número de octubre de 1970 en el Archivo Histórico del Trabajo. Se trata de un boletín multigrafiado de cuatro páginas en las que se recogen varios temas recurrentes de la época. En este caso, lo más destacable tras realizar el análisis de discurso es la reflexión sobre la democracia de este grupo de mujeres que, además, ocupa la portada del impreso. En este artículo se denuncian acciones represivas por parte del régimen que han tenido lugar en el momento, concretamente tres asesinatos en Granada resultado de «la política represiva antiobrera de la dictadura» Se denuncia el discurso vacío de la dictadura que promete «democracia, justicia social, bienestar y libertad» cuando se trata de un gobierno constituido a la fuerza que solo defiende «su lujos, placeres, dinero y bienestar».[21]

Exponen aquí el modelo democrático al que aspiran, un sistema que incluya a la clase obrera y que realmente sea un garante del bien común, un sistema que garantice las libertades de toda la sociedad. Denuncian que el gobierno franquista vacía el contenido del término para enmascarar un sistema represivo que coarta las libertades, especialmente las de la clase trabajadora, haciendo uso de la violencia política.

El futuro es la democracia, como también se expone en *La mujer y la lucha*, establecida como el sistema adecuado para garantizar el bienestar como condición básica a la que se aspira. Desaparecen del ideario las grandes luchas por la justicia universal y se instala la necesidad de una paz duradera: «la finalidad de la lucha es que nuestros hijos puedan estudiar y vivir como personas. Paz y prosperidad de nuestra patria y del mundo».[22] Se hace evidente que a partir de los sesenta el lenguaje de la democracia desplaza los viejos lenguajes de la revolución.[23] *La mujer y la lucha* es una publicación multigrafiada, en blanco y negro, en cuya presentación dejan claro que el boletín nace

[19] *Movimiento Democrático de Mujeres de Asturias…* , enero-febrero de 1972.

[20] Ibídem, agosto de 1970.

[21] *Alborada. Órgano de la mujer democrática*, Galicia, octubre de 1970.

[22] *Movimiento Democrático de Mujeres de Madrid: La mujer y la lucha…* , enero de 1968.

[23] MORENO SECO, Mónica: «Mujer y culturas políticas en el franquismo y el antifranquismo», *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, vol. 7, 2008, pp. 177-178.

de la necesidad de las mujeres de agruparse y de mantenerse unidas en la lucha. Es necesario que conozcan su realidad, no la que muestran las revistas femeninas legales, y que sean capaces de unirse en sus discriminaciones comunes para luchar contra ellas. Se introduce la perspectiva de género en el discurso y se plantea la idea de que la mujer está más oprimida por las costumbres que por las propias leyes, denunciando un machismo fuertemente arraigado en la sociedad.[24]

Se observa aquí cómo en las culturas políticas comunistas, en las que hunden sus raíces las mujeres del MDM, las categorías marxistas fueron las herramientas básicas de análisis de la realidad, pero también se fueron consolidando poco a poco el lenguaje de la democracia y del feminismo. Desde principios de los años setenta, partidos como el PCE empezaron a preocuparse por la situación de las mujeres y se mostraron partidarios de colaborar con el feminismo.[25]

Las normas por las que se rigen los colectivos son de especial relevancia en este análisis, pues estamos ante una lucha y una militancia pacíficas, con métodos de acción distintos a los utilizados en el antifranquismo en los años previos. Seguimos en la lucha por la democracia, pero esta vez se trata de una lucha pacífica: «junto con nuestros maridos, hermanos, novios, hay que luchar por medio de paros, manifestaciones y protestas». Los canales son la «protesta ante la autoridad de la provincia, las comisiones de trabajo de barrio, mediante escritos.»[26]

De la organización de la lucha han desaparecido las directrices del partido y su papel como vanguardia en la misma. Las referencias a la lucha sindical se multiplican y el sindicato es el que organiza las movilizaciones, trasladando la lucha al plano laboral. Se plantea en esta publicación también el debate de la doble militancia. Es reseñable la portada del número de abril de 1968, donde ponen en cuestión la fórmula de su asociación sopesando cuál es el peso real que el PCE tiene en la misma y si es necesario que existan agrupaciones de mujeres que «aporten el caudal de diferentes concepciones políticas y religiosas a la lucha de trabajadores, estudiantes y los que se esfuerzan por conseguir una España más justa».[27] En estas reflexiones se atisban los rasgos de la tradición militante obrerista, republicana y antifranquista que en los sesenta empieza a incorporar a Comisiones Obreras (CCOO) y cuya militancia sindical viene normalmente precedida por la militancia política.[28]

Estas nuevas prácticas semióticas pretenden trasformar un marco material de la vida cotidiana, las consecuencias se traducen pues en el bienestar las mujeres y sus

[24] *Movimiento Democrático de Mujeres de Madrid: La mujer y la lucha…* , sin fecha, p. 1.

[25] Ibídem, p. 175.

[26] *Movimiento Democrático de Mujeres de Asturias…* , agosto de 1970.

[27] *Movimiento Democrático de Mujeres de Madrid: La mujer y la lucha…* , abril de 1968.

[28] EGIDO, Ángeles y FERNÁNDEZ ASPERILLA, Ana (eds.): *Ciudadanas militantes feministas. Mujer y compromiso político en el siglo XX*, Madrid: Eneida, 2011. p. 183.

familias puedan tener en la vida cotidiana. Las mujeres resistentes se definen ahora como esposas, madres, intelectuales, trabajadoras, amas de casa. Además de la recuperación de la vida cotidiana que en otras etapas de la lucha antifranquista se encontraba totalmente suspendida por la represión y la vida en la clandestinidad, asistimos a la elevación de la categoría género, donde los roles de las mujeres no están marcados por el partido o la militancia, si no por su condición de mujer.

La mujer parte ahora del sometimiento al modelo del nacionalcatolicismo del régimen, no de una experiencia democrática. Este se difunde gracias a la política de feminización del régimen transmitida por la Sección Femenina[29]; y al ideario transmitido por las revistas femeninas. Ahora la mujer se encuentra en el centro del conflicto tradición-modernidad de los libros y revistas publicados para y sobre mujeres durante la dictadura. La subjetividad femenina cambia en esta época tanto a nivel social como a nivel de contenido de los discursos moralistas del régimen en relación con la mujer. En las dimensiones de una época en la que se lleva a cabo un proceso de regeneración y modernización a la que la mujer no puede ser ajena bajo el marco de un régimen autoritario que se empeñaba en mantener vivo el modelo de esposa y madre abnegada, garante del hogar cristiano y español, se encierra ahora una paradoja resultante de este doble papel de la mujer, entre perpetuadora de la tradición y participante de una modernidad imparable.[30]

En los escritos para mujeres, origen del tono educativo de las lecturas femeninas, se va reformulando el debate de cómo avanzar con la sociedad, cómo integrar a la mujer en el progreso sin que el progreso la cambie, sin que la masculinice como en tiempos republicanos o europeos de entreguerras. En el discurso oficial, en medio de un proceso de recuperación de la grandeza perdida con la pérdida del Imperio, se encuentra la no alteración de la esencia maternal y sumida, doméstica y piadosa de la mujer española. Entendiéndose como esencia lo que la engrandece a los ojos del patriarcado y que la convierte en mito.[31]

Podemos ver en las publicaciones clandestinas la reacción a este discurso que justifica el nacimiento de muchas, como podemos ver en *La mujer y la lucha,* donde se establece en el primer número de 1968 que «ante la avalancha de revistas femeninas que lejos de informar dan recetas de cocina o se dedican al cotilleo sistemático» nace la publicación para «ayudar en el esfuerzo constante de superación de las mujeres».[32]

Así comprobamos cómo la mujer en los años sesenta parte de la esfera de lo privado para articular su lucha, desde su presencia en el hogar como ama de casa y madre para pasar a la esfera de lo público politizando estas luchas de la vida cotidiana por el

[29] Ibídem, p. 171.
[30] MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús A. y ARÓSTEGUI, Julio: *Historia de España siglo xx…* , pp. 723-724.
[31] Ibídem, p. 727.
[32] *Movimiento Democrático de Mujeres de Madrid: La mujer y la lucha…* , enero de 1968.

bienestar: «que la situación permita que podamos ocuparnos de nuestro trabajo productivo y creador»[33]. Al conjugar la lucha en el mundo laboral y por sus familias y su bienestar, el feminismo logra unir universos ideológicos enfrentados que, a partir de los años sesenta, relegaron sus diferencias en aras de la defensa de sus derechos como mujeres. Este proceso fue posible gracias a la renovación de las culturas políticas, el desarrollo de nuevos lenguajes sobre y de las mujeres que reflejan una clara evolución de planteamientos y por el contacto en diversos foros y campañas feministas.[34]

## 4. «A LAS MUJERES UNIVERSITARIAS»

La octavilla que da título a esta investigación es una pieza publicada por el MDM probablemente entre 1975 y 1976. La pieza no está datada, pero se habla en la misma de «once años de experiencia adquirida con nuestra práctica», lo que nos remite a 1964, año en que se empieza a configurar el movimiento en Madrid, en gran medida gracias a la iniciativa del PCE.[35] Esta octavilla ha sido localizada en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid y se trata de un documento mecanografiado monocolor de tamaño folio que consta de dos caras escritas.

El propio formato de la octavilla ya nos da una idea de las condiciones de producción del documento. Al tratarse de un impreso efímero, el documento tiene un texto muy largo en el que se abordan muchos temas y se alcanza cierta profundidad de discurso. No se trata de una octavilla lanzada para una campaña concreta, sino que en ella se presenta toda la ideología de la organización. La intención del escrito podría ser por tanto la de dar a conocer la existencia de un movimiento de mujeres comprometidas políticamente en la universidad, espacio en el que su presencia no ha sido relevante. Además de esto, el propósito es ampliar el radio de influencia de las mujeres del MDM y atraer posibles nuevas simpatizantes y militantes.

Esta una octavilla sintetiza perfectamente los elementos clave de la cultura política de la asociación y que nos abre las puertas a sus preocupaciones y aspiraciones pues combina el análisis de la situación con el programa de actuación en el que se exponen los principales frentes de lucha a los que las mujeres deben acudir. En la primera parte, las mujeres nos exponen cuál es su situación en la universidad, cómo con el desarrollo económico de los sesenta tienen acceso a la misma nuevos grupos, principalmente las clases medias, y la institución deja de ser, solamente en parte, lo que ellas denominan un «*ghetto* elitista masculino».

[33] *Movimiento Democrático de Mujeres de Asturias…* , enero de 1968.

[34] MORENO SECO, Mónica: «Mujer y culturas políticas… », p. 185.

[35] «A las mujeres universitarias», *Movimiento Democrático de Mujeres. Movimiento de Liberación de la Mujer*, Madrid: Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid, 1976.

Aunque la mujer tiene ahora presencia en la universidad, la situación de igualdad de la que disfrutan es un espejismo, pues la mujer queda al margen del movimiento estudiantil e incluso de la formación de su conciencia de cara a un posible futuro profesional donde para ellas el título universitario no tendrá la misma validez que para ellos, sino que se trata tan solo de un baño de cultura, el mejor adorno del futuro «ángel del hogar». Es evidente que la conquista de este espacio no es total, sobre todo si se lee como el paso previo a la conquista de otro que este colectivo considera clave en el proceso emancipatorio de la mujer: el mundo laboral. Ya en el programa que el MDM publica en 1968 se habla de que la emancipación femenina pasa por el necesario acceso al trabajo asalariado.

Hasta aquí la primera parte del escrito: denuncia y análisis, el movimiento expone con esto la situación del colectivo al que representa, usa el papel como un altavoz para que su denuncia llegue a todos los rincones de la universidad, de la que quieren que sea su universidad. Comienza ahora la definición del movimiento. Se usa la cultura impresa para presentar y sintetizar los debates y argumentos que se han producido en el seno de la organización. La octavilla se convierte en un medio de síntesis de la identidad política del movimiento y en una presentación a la sociedad. Estas letras son ahora el espejo de la asociación: la sociedad ve en ella un reflejo de estas mujeres, concretamente el que ellas quieren proyectar. Por eso, podemos comprobar en sus publicaciones clandestinas cómo adaptan el discurso al público objetivo. Sería impensable que el MDM en cualquier otro documento dirigido, por ejemplo, a las amas de casa, colectivo de gran importancia en la asociación, hablara tan abierta y claramente en términos de género. Ellas afirman en este caso que toman la universidad como un frente más en el que luchar por la liberación de la mujer, pero son conscientes también de que en este caso serán mujeres universitarias y formadas las que accedan a sus palabras.

Las autoras del texto aclaran que son las universitarias del MDM, un sector con poco peso cuantitativo en el movimiento pero que tuvo gran influencia en la creación de debate en el seno de la organización, sobre todo en lo referente a la asunción del feminismo, tema destacado entre sus líneas. Afirman que su política es fruto del debate, de la discusión y también de la experiencia adquirida. Se presentan como un movimiento de masas, interclasista y feminista en conquista de la democracia. La democracia es el horizonte político de estas mujeres y es un objetivo feminista pues, consideran que la falta de libertades y derechos ciudadanos de la dictadura ha sido la que ha aislado a la mujer.

Para transformar su situación de desigualdad es preciso que los grupos feministas se mantengan unidos. Esto es en cierto modo un llamamiento a la mujer universitaria politizada, un guiño a las mujeres que en pleno debate ideológico del feminismo han dejado de lado el objetivo final, la liberación de la mujer y la democracia y han aban-

donado el MDM en favor de otros grupos dividiendo el movimiento y frustrando el que había sido su objetivo principal desde su nacimiento: ser un movimiento de masas que integrara a todo tipo de mujeres para atraerlas a la órbita del PCE.

Ellas consideran que la democracia ayudará a la emancipación de la mujer en la medida en que se ampliarán sus posibilidades como grupo social, no obstante, ven necesaria una revolución de mentalidades que debe empezar sin demora. Para esto es necesaria la lucha activa por la transformación con multitud de acciones que el MDM ya viene realizando y entre las que destacan la creación y distribución de cultura impresa. Muchas acciones políticas pasan por la distribución de propaganda y el reparto de octavillas, o así lo recuerdan las militantes en sus testimonios orales. Además, no hay grupo del MDM que no tenga un órgano de expresión propio desde el que se lleva a cabo una tarea importantísima de formación de las militantes, de organización de redes y de creación de discurso político y atracción de activistas.

Hechas las presentaciones oportunas, nuestras editoras pasan a la conquista del espacio universitario como tal. Se reafirman como sector de gran importancia en el movimiento feminista y llaman a la incorporación al mismo con una problemática propia que pasan a describir detalladamente en la tercera parte de la octavilla. El primero de sus requerimientos es la coeducación efectiva y la desaparición de la educación diferencial, lo acabaría con la división de género tradicional de las carreras universitarias «degradadas y femeninas». En segundo lugar, piden la desaparición del machismo, que se materializa en la actitud de algunos profesores y en el contenido de las propias materias que marginan la aportación de la mujer a la historia. Asimismo, se solicita la implantación de guarderías que permitan a las mujeres con hijos/as estudiar y trabajar, así como la legalización de los anticonceptivos y la asistencia ginecológica a cargo del seguro escolar que permita a la mujer tener una vida sexual sana y libre. Pero también reclaman la ampliación de la FP para la mujer y la promoción de las amas de casa para que salgan de su aislamiento social.

Como colofón, la medida que cierra esta serie de reivindicaciones es el acceso igualitario a los puestos de trabajo. Se cierra el discurso de esta octavilla, que es más un manifiesto político, con la apelación al movimiento estudiantil, la adscripción del colectivo de mujeres universitarias a todas sus luchas y se afirma que el movimiento estudiantil debe asumir las aspiraciones de las integrantes en su lucha para que la universidad sea realmente democrática, así como que todas las mujeres deben incorporarse activamente al movimiento introduciendo sus problemas y asumiendo los generales al mismo tiempo.

## 5. CONCLUSIONES

La cultura impresa clandestina tuvo indudablemente un papel fundamental como nexo de unión del MDM, como altavoz de sus ideas políticas y reivindicaciones, como herramienta para crear y consolidar un discurso y, por tanto, como una identidad política colectiva. Además, y volviendo a la hipótesis de partida del trabajo, el MDM se valió de sus publicaciones producidas en la clandestinidad para, paradójicamente, demostrar su presencia en el espacio público.

Con el análisis de la situación que ellas estaban viviendo y la manifestación pública de sus reivindicaciones en la octavilla objeto de estudio demuestran que no solo han llegado a la universidad, espacio público cuya ocupación se les ha venido negando con trabas de todo tipo, sino que ese es el lugar en el que quieren estar. Con el discurso que plasman en el escrito tratan de hacer conscientes a todas las mujeres que están en la universidad de la situación a la que están expuestas y pretenden crear una conciencia de género, pero también de clase, con la que ampliar su ámbito de influencia y consolidar su posición en la universidad. Con esta octavilla no solo se dirigen a las mujeres, sino que también buscan alianzas con el movimiento estudiantil en general, en el que tradicionalmente la mujer no ha tenido gran presencia, y crear así aliados en el antifranquismo y conseguir que sus reivindicaciones feministas entren en el debate del movimiento estudiantil.

Si consideramos toda la producción impresa clandestina del movimiento, podemos afirmar que para el MDM este tipo de escritos fue su única vía para presentar su identidad política a la sociedad y luchar por sus ideales. Gracias en parte a la labor de militantes como las del MDM, se logra avanzar hacia la unidad que tanto se anhelaba en la oposición al régimen durante toda la dictadura, pues ahora esta dimensión unitaria se entiende también en términos de género y no solo de clase. En su lucha por la democracia, las mujeres del MDM no tienen como modelo el gobierno de la II República sino el de otras democracias occidentales que la progresiva apertura del régimen les ha permitido conocer para aspirar a alcanzar una «democracia real» identificada con la emancipación de la mujer, el bienestar y la libertad.

Los valores que enarbolan son la maternidad y la defensa de la familia, pues ellas se autodefinen como mujeres trabajadoras y amas de casa pero que se sienten encarceladas por los roles de género y por su propia vida cotidiana. Es por ello que su manera de protestar se configura de forma distinta, pues tienen una vida que vivir y transformar que hace que su reacción a la represión sufrida sea más calmada que la de sus antecesoras en la militancia, aquellas que veían su vida cotidiana suspendida por la represión salvaje y la militancia clandestina. Su protesta es pacífica. La paz es una obsesión en el discurso de esta época por el tenso contexto internacional y el

recuerdo lejano del trauma bélico que hace que las voces de estas mujeres se alcen por una paz estable que garantice un futuro más justo.

La conciencia de género aflora en todos sus escritos. Las amas de casa observan cómo sus familias sufren por la subida de precios y la carestía, las mujeres trabajadoras sufren al no poder compaginar su trabajo productivo con el «criador», las estudiantes sufren al intentar conquistar una esfera que está reservada para los hombres. Todas estas opresiones, aunque con un componente de clase muy marcado, son consecuencia de los roles de género en los que han sido educadas y ahora son conscientes de ello. Es por este motivo por el que la lucha se traslada casi en su totalidad al mundo laboral. La represión es evidente, pero se ha relajado al fin y la supervivencia se plantea en términos económicos, no de violencia política. Por todo ello, podemos concluir que la cultura política del MDM queda pues, como destilan sus publicaciones, atravesada por la transversalidad social y los roles de género femeninos y que se valen de estas para reforzarla e incluso construirla consolidando su posición en el espacio público.

PARTE III

# Palabras de orden, mensajes autorizados

16

# Del altar a la inmundicia. Los edictos de la Inquisición española y la problemática en torno a su publicación

Bárbara Santiago Medina

*Asociación de Amigos del Archivo Histórico Nacional*

## 1. INTRODUCCIÓN

Es extraña la forma en que el tiempo oculta o distorsiona nuestra visión sobre las cosas. Siempre había pensado que la Inquisición española era una institución todopoderosa, dueña y señora de las mentes y las vidas de sus contemporáneos, pero, tras años de investigación, descubro que esto no fue exactamente así. Hubo quienes se plegaron a ella, pero también hubo quienes no lo hicieron. Y lo que expondré en las páginas siguientes son historias que han permanecido en esos pliegues y sombras del tiempo de los que antes hablaba. Historias en las que el Santo Oficio no solo no salió vencedor, sino que, además, se vio obligado a ceder parcelas de poder que consideraba indispensables para cumplir con el principal de sus compromisos: lograr acabar con todo atisbo de heterodoxia dentro de las fronteras de la monarquía hispánica. Una monarquía que la creó y a la que servía, pero que, por diferentes intereses, no siempre la respaldó como hubiese esperado y esta dualidad, dentro de un engranaje político que muchas veces excedía a la Inquisición, la colocó en un complicado lugar en el tablero de juego del poder. Como en el ajedrez, la pieza de la Inquisición podía amenazar o destruir a otras piezas, pero también ser sacrificada. En los próximos epígrafes presentaré algunos ejemplos de cómo el Santo Oficio español trató de defender su lugar en esta partida que la historia le tenía reservada, aunque a día de hoy ya sepamos cómo terminó.

## 2. LOS EDICTOS COMO EXPRESIÓN DEL PODER INQUISITORIAL

El Santo Oficio no era una institución misteriosa, oscura, opaca, que actuase al margen de la legalidad vigente o por encima de ella. Sus integrantes no se ocultaban, ni eran una suerte de policía secreta, escondiéndose entre sus vecinos y siempre dispuestos a denunciarlos a la menor ocasión. Antes bien, pertenecer a la Inquisición era un honor y podía granjear importantes beneficios, si no tangibles, al menos intangibles, en tanto que se entraba a formar parte de un exclusivo grupo social que gozaba de ciertos privilegios, aunque no tantos como podría imaginarse, e incluso con un fuero independiente. Los servidores de la Inquisición participaban en los actos públicos de sus comunidades, luciendo las insignias del Santo Oficio y, a veces, en lugares preeminentes. Los hay que hasta incorporaban las armas inquisitoriales a sus propios escudos heráldicos, que hacían tallar, orgullosos, en las fachadas de sus viviendas.

Cierto es que el secretismo gobernaba aquellas actuaciones del Santo Oficio que tenían que ver con su actividad procesal en asuntos de fe. Pero la finalidad del secreto no era tanto dar lugar a una institución hermética, como proteger a todas aquellas personas que, de una forma u otra, intervenían en el desarrollo de una causa inquisitorial. El secreto velaba así por la integridad física y patrimonial de colaboradores; por la honra de los encausados, de los testigos y de los oficiales; y, por supuesto, por la propia eficacia de la labor del Santo Oficio, en tanto que las pruebas contra los acusados no solían basarse en objetos materiales, sino en testificaciones.[1] Pero nada de esto limitaba la presencia pública de una de las instituciones más importantes de la monarquía hispánica durante más de tres siglos. De hecho, en algunos momentos el Santo Oficio no solo participaba en las actividades representativas de las comunidades en las que se integraba, sino que se tornaba en el verdadero foco de atención. Las celebraciones de autos de fe, la realización de las visitas a los distritos y las lecturas de edictos, se convertían en los teatros de representación del poder inquisitorial. Y es que la utilización del vocablo «lectura» no es algo baladí en el tema que me ocupa. Todos los actos que acabo de mencionar, es decir, autos de fe, visitas y difusión de edictos, tenían en la lectura pública, en alta e inteligible voz, su verdadera razón de ser. No olvidemos que un auto de fe, tanto aquellos de gran pompa, ceremonia y boato, como los que se celebraban en iglesias, de manera más discreta, no eran otra cosa que la publicación, la lectura de las sentencias que ponían fin a las causas que habían sido dirimidas por cierto tribunal en un período determinado de tiempo. En el caso de los grandes autos de fe, como el que se organizó en Madrid en 1680 y al que asistieron no solo los reyes, sino también las principales figuras de la monarquía y de la sociedad

[1] Sobre este tema continúa siendo una obra imprescindible la de GALVÁN RODRÍGUEZ, Eduardo: *El secreto en la Inquisición española*, Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2001.

madrileñas, se llevaban a cabo, con el tiempo necesario, pregones públicos que informaban a los vecinos de la fecha y lugar de celebración. Así, el 30 de mayo de 1680, una procesión de cerca de 150 personas recorrió las calles del centro de Madrid, partiendo de la sede del Consejo de la Suprema y deteniéndose en varias localizaciones, para «noticiar a los piadosos las indulgencias y gracias de los Sumos Pontífices que se ganan por assistir y cooperar a una función que tan propriamente toca a la exaltación de la fe». El pregonero, Lucas López de Moya, familiar y notario de la Inquisición de Corte, leía en voz alta, de «un papel que se le dio para ello», lo siguiente:

> Sepan todos los vezinos y moradores desta villa de Madrid, Corte de Su Magestad, estantes y habitantes en ella, como el Santo Oficio de la Inquisición de la ciudad y reyno de Toledo celebra auto público de la fe en la Plaza Mayor de esta Corte, el domingo, treinta de junio de este presente año, y que se les conceden las gracias y indulgencias por los Santos Pontífices dadas a todos los que acompañaren y ayudaren a dicho auto. Mándase publicar para que venga a noticia de todos.[2]

Hasta ocho veces se pregonó este documento durante el 30 de mayo, es decir, un mes antes de la celebración del auto. Esta comitiva, compuesta por oficiales y ministros del Santo Oficio, así como por autoridades de la ciudad y otros personajes ilustres, vestidos con sus mejores galas, enjoyados y con sus caballos ricamente enjaezados, luciendo las insignias inquisitoriales y portando los estandartes de la institución, debía causar una gran impresión en todo aquel que se cruzase con ella. Al fin y al cabo ese era su cometido. El Santo Oficio se apropiaba del espacio público y lo hacía suyo visual y auditivamente. El día del auto, una procesión de gran envergadura y magnificencia acompañó a los reos desde las cárceles del Tribunal de Corte hasta la Plaza Mayor, donde se había levantado una imponente construcción efímera que albergaría la celebración, a la que, recuérdese, asistían los propios reyes. En esa procesión, en lugar preeminente, los mayordomos de la Congregación de San Pedro Mártir de Madrid y los de la de Toledo, llevaban «dos arquillas cubiertas de tela de oro, color de nácar, guarnecidas de franjones de oro, en que iban las causas y sentencias de los reos. Llevaron la mano derecha los mayordomos de Madrid y los diputados primeros de su congregación iban con bastones a los lados de las arquillas».[3] Durante el auto, las arcas de documentos tenían su espacio asignado para ser abiertas en el momento adecuado y poder empezar con la lectura de las sentencias individuales. Para sacarlas se iban alternando los dos secretarios más antiguos de los tribunales de Corte y Toledo, quienes se las entregaban a los relatores y estos la leían ante cada reo. Esto se hacía:

[2] OLMO, Joseph del: *Relación histórica del auto general de fe que se celebró en Madrid este año de 1680*, Madrid: Roque Rico de Miranda, 1680, p. 26.

[3] Ibídem, p. 107.

> Tan a tiempo que, quando se acabava de leer una causa, ya avía reo en la segunda jaula y relator en el otro púlpito, que, sin intermissión, recitava la causa. Y, en aviéndosela leído, la restituía al secretario que se la avía entregado, y él la bolvía a poner en las arquillas. Todo lo qual se executava con tanta puntualidad y vigilancia, que en ninguna de tantas circunstancias huvo el menor interbalo de tiempo.[4]

Como ya se ha comentado, la verdadera razón de ser del auto de fe era la de hacer públicas las sentencias. El ceremonial no concluía hasta que se habían leído todas y cada una de ellas, con independencia del tiempo que esto conllevase. No era, en absoluto, la condena de los reos, pues sus causas ya habían sido dirimidas con anterioridad; y mucho menos la ejecución de aquellos que habían sido condenados a muerte, pues, aunque también se realizaba de forma pública, se hacía cuando el auto ya había concluido y en una localización que no coincidía con la de la celebración de éste. En Madrid, en 1680, los sentenciados a morir en la hoguera fueron conducidos, acompañados de una sobria comitiva, hasta el quemadero o «brasero», situado entonces junto a la ya desaparecida Puerta de Fuencarral.

Pero, al margen de los autos de fe, que son para mucha gente la imagen más identificable del Santo Oficio, cuando no es la de los braseros con pobres desgraciados ardiendo en llamas, la Inquisición tenía una presencia pública en la sociedad de su época que se manifestaba de diferentes formas. Y una de las principales era la de la lectura y exhibición de sus edictos.

Hablar de edictos inquisitoriales es abordar un tema más complejo de lo que parece, pues existían varias tipologías, perfectamente distinguibles tanto desde el punto de vista del contenido y el alcance, como del análisis diplomático del documento. Un edicto, en sí, no es más que un mandato o decreto que se hace público o, como bien recoge el diccionario de la Real Academia Española, un «escrito que se fija en los lugares públicos de las ciudades y poblados, y en el cual se da noticia de algo para que sea notorio a todos».[5] En el caso de los inquisitoriales, se cumplen ambos requisitos, siendo la autoridad emisora el propio Santo Oficio, pero no como institución genérica, pues una intitulación en este sentido no existió nunca, sino representado por alguna de sus instancias. Así, es posible encontrar edictos del Inquisidor General, del Consejo de la Suprema o de los inquisidores de determinado tribunal de distrito. Normalmente, salvo que se trate del Inquisidor General, en cuyo caso la intitulación es personalizada, con su tratamiento, nombre y apellidos, y los cargos que ostentaba, el resto de edictos son impersonales, de manera que, salvo que vayan firmados de manera autógrafa o se pueda consultar otro tipo de documentación, no es posible

[4] Ibídem, p. 26.

[5] *Diccionario de la Lengua Española*, <https://dle.rae.es/edicto> (8/9/23).

conocer la identidad de las personas que se encuentran detrás de ellos, solo su cargo y ámbito jurisdiccional.

A través de estos documentos, primero leídos y luego colocados en un lugar especialmente escogido por su importancia, significado y buena visibilidad, la Inquisición española daba a conocer información relacionada con sus esferas de actuación: avisaba de cuáles eran los delitos en los que entendía, los antiguos y los nuevos que iban surgiendo con el paso del tiempo; daba a conocer los escritos cuya posesión o lectura estaban prohibidas; difundía la identidad de personas a las que perseguía y a las que no podía localizar… Y esto es solo un ejemplo, a grandes rasgos, de los temas acerca de los cuales podían tratar los edictos del Santo Oficio, al menos los que, hasta ahora, han podido encontrarse en archivos y bibliotecas y han llegado hasta nosotros. Muchos, desgraciadamente, no han sobrevivido al paso del tiempo o permanecen ocultos hasta que algún investigador los saque a la luz.

El origen de esta tipología documental se remonta al nacimiento mismo de la institución inquisitorial. El propio Tomás de Torquemada, Inquisidor General en los reinos de Castilla y Aragón, reunido con los inquisidores de Sevilla y contando con el asesoramiento de varios letrados, así como con el acuerdo de los reyes Isabel y Fernando, estableció en 1484 que, cuando se nombrasen nuevos inquisidores para alguna «diócesis, ciudad o villa o cualquier otro partido, donde hasta aquí no es hecha inquisición sobre el dicho delito de la herética pravedad y apostasía», lo primero que debían hacer estos era presentar el documento con sus atribuciones a las autoridades civiles y eclesiásticas. Inmediatamente después, se debía convocar a la población a acudir a la catedral o iglesia más importante del lugar en un día de fiesta. Allí oirían un sermón cuya temática estaría muy relacionada con la misión de los inquisidores (el «sermón de la fe») y para el que se contaría con algún predicador de renombre o incluso lo pronunciaría alguno de los inquisidores. Tras el sermón, los presentes, en especial las autoridades, debían jurar fidelidad y acatamiento al Santo Oficio y sus ministros, y, justo después, se leería un edicto para conocimiento de todos. Torquemada prescribió que los inquisidores:

> hagan leer y publicar un monitorio, con censuras, bien ordenado, generalmente contra los que fueren rebeldes y contraditores. Iten, que, en fin del mismo sermón, publiquen los dichos inquisidores y hagan publicar un término de gracia con treinta o quarenta días, como más vieren, para que todas las personas, assí omes, como mugeres, que se hallen culpados en qualquier pecado de heregía o de apostasía o de guardar o hazer los ritos y ceremonias de los iudíos o otros qualesquier que sean, contrarios a la religión christiana, que vengan a manifestar sus errores ante ellos durante el dicho término, y hasta en fin del, assegurando que todos aquellos que vernán con buena contrición y arrepentimiento a manifestar sus errores y todo lo que saben enteramente y se les acordare cerca del dicho delito, assí de si mismos, como de otras qualesquier personas que ayan caído en el dicho error, serán recebidas charitativamente, queriendo abjurar los di-

chos errores, e les sean dadas penitencias saludables a sus ánimas, y que no recebirán pena de muerte, ni de cárcel perpetua, y que sus bienes no serán tomados, ni ocupados por los delitos que assí confessaren.[6]

Esta gracia era concedida por los propios monarcas, quienes ordenaron expedir una «carta patente» en ese sentido «sellada con su sello, el tenor de la qual vaya inserto en la carta del edicto que los inquisidores dieren en la dicha razón».[7] Si una persona comparecía voluntariamente ante el Santo Oficio y se denunciaba a sí mismo o a otros, podía beneficiarse de cierta benevolencia, pero solo mientras durase el período que se había estipulado. Si no lo hacía o lo hacía aunque fuese solo un día después de la fecha límite, no se libraría del rigor con el que se juzgaría a los sospechosos del delito de herejía. Eran las víctimas quienes colaboraban con la propia institución que las perseguía.

Este tipo de edictos recibían precisamente el calificativo de «edictos de gracia» y, aunque su finalidad última era la que ya se ha mencionado, podían diferir mucho de un lugar a otro, para empezar, en cuanto a la duración del período de gracia. Lo habitual eran treinta días prorrogables a otros diez, pero todo dependía del tribunal que lo promulgase y de la situación que encontrasen los inquisidores una vez estuviesen en su destino. Así, cuando José Bordes García investigó acerca de los edictos de gracia en los primeros momentos de la Inquisición valenciana y aportó ejemplos de otros distritos, recogió el caso de uno publicado en 1488 en Mallorca que estuvo en vigor durante dos años y gracias al cual se recibieron las delaciones de 300 personas. En Zaragoza, por el contrario, debido a la oposición a su labor que encontraron los nuevos inquisidores, estos decidieron no promulgar ningún edicto de gracia como medida de castigo a quienes se habían opuesto a ellos.[8] No habría piedad ni compasión para con ellos. Y algo de gran interés es el hecho de que, aunque la instrucción de Torquemada data de 1484, Bordes García menciona la existencia de un edicto de gracia promulgado en Valencia el 31 de marzo de 1482, al que seguirían al menos otros cinco hasta 1488.[9]

[6] MANRIQUE, Alonso: *Copilación de las instruciones del Oficio de la Santa Inquisición, hechas por el muy reverendo señor Fray Tomás de Torquemada, prior del Monasterio de Santa Cruz de Segovia, primero Inquisidor General de los reynos y señoríos de España. E por los otros reverendíssimos señores inquisidores generales que después sucedieron, cerca de la orden que se ha de tener en el exercicio del Santo Oficio*, Madrid: Imprenta Real, 1630, f. 3r-3v.

[7] Ibídem, f. 3v.

[8] BORDES GARCÍA, José: «Los primeros edictos de gracia de la Inquisición valenciana (1482-1489)», en José María Cruselles Gómez: *En el primer siglo de la Inquisición española. Fuentes documentales, procedimientos de análisis, experiencias de investigación*, Valencia: Universitat de València, 2013, p. 130-131.

[9] Ibídem, p. 132-133. Ricardo García Cárcel sostiene que el primer edicto de gracia propiamente dicho de los inquisidores valencianos, a la sazón Joan Orts y Juan Cristóbal de Gualbes, no se publicó hasta mayo de 1482, en pleno conflicto entre el papa Sixto IV y el rey Fernando por el establecimiento de la Inquisición en el Reino de Aragón, un enfrentamiento que supondría la destitución de Orts y Gualbes en el mes de octubre.

Pero el edicto de gracia, con sus promesas de piedad y misericordia, era un arma de doble filo en poder de los inquisidores. Cuando una persona se denunciaba o denunciaba a otros, sus nombres quedaban para siempre mancillados y cuidadosamente archivados entre los papeles del Santo Oficio. Aunque la infamia y la exposición públicas no eran la peor de las consecuencias de un edicto de gracia. Para algunos autores, entre ellos, Jean-Pierre Dedieu, estos documentos eran una «trampa» en la que caían los confesantes sin ser apenas conscientes de ello. En el momento en que se cotejasen testificaciones relacionadas unas con otras, podría llegar a descubrirse que alguien no era lo suficientemente «colaborador» o que escondía información, de manera que todo su grupo se condenaba. Teniendo en cuenta esta teoría, el edicto de gracia se basaría en una mentira o, mejor, en una verdad a medias, pues pocas opciones quedaban para la escapatoria.[10] Por otro lado, es necesario dejar de ver este tipo de documentos como propios de la etapa fundacional o de los primeros tiempos de la Inquisición española, una afirmación frecuente en la historiografía. Así, se conocen diferentes edictos de gracia concedidos a los moriscos durante el siglo XVI, hasta prácticamente su expulsión, y, en los últimos momentos de la institución, se publicaron, por ejemplo, algunos relativos a la masonería.[11] El 2 de enero de 1815 el inquisidor General Francisco Xavier Mier y Campillo emitió uno prohibiendo la masonería, el cual fue remitido

La mediación de la reina Isabel recondujo la situación y el pontífice se sometió a la voluntad regia, pero sin dejar de intervenir en asuntos concretos, como cuando en mayo de 1483 denunció ante los Reyes Católicos los abusos de Juan Cristóbal de Gualbes en el uso de sus atribuciones (GARCÍA CÁRCEL, Ricardo: *Orígenes de la Inquisición española. El Tribunal de Valencia, 1478-1530*, Barcelona: Península, 1985, p. 51-53). El edicto mencionado en las fuentes que ha localizado Bordes García pertenecería, pues, a un período de primer acercamiento de la Inquisición al territorio valenciano, y constituiría, para los historiadores, una afortunada anomalía, en tanto que Sixto IV no expidió la bula que reinstauraba el Santo Oficio en Aragón hasta el día 18 de abril de 1482. En lo que respecta a la identificación del edicto de mayo como el primero, Haliczer mantiene lo ya afirmado por García Cárcel (HALICZER, Stephen: *Inquisición y sociedad en el Reino de Valencia (1478-1834)*, Valencia: Alfons el Magnànim, 1993, p. 32). Es extraño, pero Bordes García presenta una actitud ambivalente hacia el edicto de marzo. Primero afirma que se publicó y se colocó en la puerta de la catedral de Valencia el día 31, estando en vigor durante algo más de un mes. Pero luego, aceptando lo dicho por García Cárcel de que el edicto de mayo fue el primero, pasa a sospechar que el de mayo no es otro que el de marzo, cuya aplicación hubo de retrasarse unos meses. Ambas afirmaciones no son compatibles, pues, de no haberse podido realizar la publicación por motivos jurisdiccionales, y ya se ha visto como en marzo los inquisidores valencianos estaban inhabilitados por el papa, nunca se habría llevado a cabo la lectura y exhibición del edicto.

[10] Los procesos se hacían por hornadas, sumarísimamente, ya que las testificaciones cruzadas probaban con creces el delito. Fue una época de terror para los conversos, que asentó la fama de la Inquisición como instrumento despiadado de la Iglesia. DEDIEU, Jean-Pierre: «Denunciar-denunciarse. La delación inquisitorial en Castilla la Nueva en los siglos XVI-XVII», *Revista de la Inquisición*, n.º 2, 1992, p. 98.

[11] El último edicto de gracia sobre moriscos lleva fecha del 22 de junio de 1597 (GARCÍA-ARENAL, Mercedes: *Inquisición y moriscos. Los procesos del Tribunal de Cuenca*, Madrid: Siglo XXI, 1987, p. 37). Las negociaciones de los representantes de las comunidades moriscas para obtener edictos de gracia son bien conocidas, pero, para profundizar en la fuga de algunos de sus integrantes a Italia y la búsqueda de ayuda papal, puede consultarse POMARA SAVERINO, Bruno: «Fuga de la Suprema. Los moriscos en búsqueda de la benevolencia del papa», *Sharq Al-Andalus*, n.º 21, 2014-2016, pp. 203-228.

a todos los tribunales para que, con intitulación de sus propios inquisidores, fuese publicado en cada distrito. Se establecía un período de gracia de quince días, a partir de la fecha de lectura, para todos aquellos que acudiesen voluntariamente a confesar su pertenencia a la masonería u otras sociedades secretas.[12]

Este tipo de edictos, emitidos en un contexto muy concreto y con una finalidad muy determinada, que difieren en fechas y contenido de unos tribunales a otros, nada tienen que ver con aquellos que se convertirían en el ejemplo paradigmático de edicto inquisitorial. Me refiero a los que recibían el nombre de «edictos de fe», a través de los cuales la institución daba a conocer a la población el «catálogo» de delitos que entraban bajo su jurisdicción, haciendo una descripción exhaustiva de cada uno de ellos y de los comportamientos que delataban a quienes los cometían. Así, cualquiera podría detectar a los posibles herejes y denunciarlos. Los seguidores de la «Ley de Moysén», los de la «secta de Mahoma», los de la «secta de Lutero», los alumbrados, los poseedores y lectores de libros prohibidos…, quedaban retratados de manera concienzuda.[13] En un edicto conservado de la Inquisición de Sevilla, por desgracia sin fechar, aunque podría datarse en el siglo XVII, solo a los judaizantes dedica dos páginas completas. Debido a la extensión del texto, solo transcribiré un fragmento como ejemplo del contenido y estilo discursivo que empleaba esta tipología documental:

> Conviene a saber si sabéys o avéys oýdo dezir que alguna o algunas personas ayan guardado algunos sábados por honra, guarda y observancia de la Ley de Moysén, vistiéndose en ellos camisas limpias y otras ropas mejoradas y de fiestas, poniendo en las mesas manteles limpios y echando en las camas sábanas limpias por honra del dicho sábado, no haziendo lumbre, ni otra cosa alguna en ellos, guardándolos desde el viernes en la tarde. O que ayan purgado o dessebado la carne que an de comer, echándola en agua por la desangrar. O que ayan sacado la landrezilla de la pierna del carnero o de otra qualquier res. O que ayan degollado reses o aves que an de comer, atravessadas, diziendo ciertas palabras, catando primero el cuchillo en la uña por ver si tiene mella, cubriendo la sangre con tierra (…).[14]

En los edictos de fe no existía ningún período de gracia y no había misericordia para los denunciados. Es cierto que se establecía una fecha límite, que rondaba los seis días desde la publicación, para que la gente pudiese ir a delatarse o delatar a otros,

[12] Uno de estos edictos, publicado por los inquisidores del Tribunal de Valladolid y fechado el 8 de enero de 1815, puede encontrarse en Archivo Histórico Nacional (Madrid), Inquisición, MPD, 283.

[13] La historiografía ha «olvidado» en cierto sentido la importancia de los edictos inquisitoriales. Sobre ellos continúan siendo de obligada consulta BETHENCOURT, Francisco: *La Inquisición en la época moderna. España, Portugal, Italia, siglos XV-XIX*, Madrid: Akal, 1997, p. 193-239; y VILLA CALLEJA, Ignacio: «La estructura del procedimiento inquisitorial: La oportunidad previa al procedimiento: los "Edictos de Fe" (siglos XV-XIX)», en Bartolomé Escandell Bonet y Joaquín Pérez Villanueva (dirs.): *Historia de la Inquisición en España y América*, vol. 2 «Las estructuras del Santo Oficio», Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1993, p. 301-333.

[14] Biblioteca Provincial de Córdoba, 2/115(28).

pero no porque pudiesen beneficiarse del perdón y la reconciliación. Todos serían estricta y debidamente juzgados, solo que, si no comparecían durante ese tiempo, luego procederían contra ellos «como contra personas que maliciosamente callan y encubren las dichas cosas y sienten mal de las cosas de nuestra sancta fe católica y censuras de la Iglesia».[15]

A pesar de su importancia, poco se ha escrito acerca de estos documentos y sobre la forma en que eran difundidos por el Santo Oficio. Asimismo, como sucede con otros temas relativos a esta institución, se ha tendido a la generalización, cuando lo que en realidad se puede constatar es que existían realidades muy diversas. Cada tribunal, cada distrito, cada villa o núcleo poblacional, eran distintos y afrontaban su día a día de forma distinta. Los recursos con los que se contaba variaban de un lugar a otro, así como la influencia que podía ejercer la Inquisición, cuya presencia física directa estaba necesariamente limitada. Al fin y al cabo los territorios controlados por los tribunales eran amplios y el número de los ministros con los que contaban no era suficiente. Esto por no hablar de la geografía, un factor que muchas veces no se tiene en cuenta, pero que podía suponer graves inconvenientes para las actuaciones del Santo Oficio. Y no es necesario pensar solo en los tribunales americanos para hacerse una idea más o menos objetiva de la diferencia existente entre los recursos con los que contaba la institución y la cantidad de diligencias que debía llevar a cabo. En la mente del rey, de los inquisidores generales y de los integrantes de la Suprema Inquisición era una suerte de perfecta maquinaria que salvaba a la monarquía hispánica de la tan temida heterodoxia y de las influencias extranjeras que la ayudaban a cruzar las fronteras, o quizás esa era solo una nueva media verdad, pues la documentación revela otra historia. La de un Santo Oficio sometido al contexto político que le tocó vivir y que no siempre contó con los apoyos que necesitó para desempeñar su función, ni por parte de las autoridades civiles, ni de las eclesiásticas. Una situación que queda claramente ejemplificada en la publicación de los edictos de fe.

El edicto de fe no es un documento que surja de manera espontánea, desarrollado y difundido de manera independiente en cada uno de los tribunales bajo su propia responsabilidad. Recuérdese que, como ya se ha mencionado, el contexto social, político, económico o religioso de cada uno de ellos podía ser distinto. Es decir, delitos que estuviesen muy extendidos en un distrito, en otros apenas podían existir. Y, sin embargo, los edictos de fe no son específicos, ni particulares para un tribunal concreto, sino generales para todos ellos. Que apenas se diesen casos de ciertas creencias o comportamientos heterodoxos en un lugar, no quería decir que inquisidores y población en general no debiesen estar prevenidos y advertidos para saber qué es lo que tenían que buscar y denunciar. Esa era una de las finalidades de los edictos de fe, pero,

[15] Ibídem.

quizás, la principal era otra. Hacer presente al Santo Oficio en aquellos lugares a los que no podía llegar de otra forma.

La redacción de un edicto de fe es, siempre, prerrogativa del inquisidor general y la Suprema. Allí se decidía el contenido y cuál sería el tenor textual, pero estas instancias nunca aparecerían en la intitulación del documento, sino que éste se enviaba a cada tribunal y, allí, se encargaría su factura normalmente a algún impresor local y de confianza. Ahora sí, el edicto iría intitulado por los propios inquisidores del distrito, con su expresión de dominio y ámbito territorial sobre el que ejercían su jurisdicción. El siguiente ejemplo procede de un documento fechado el día 22 de septiembre de 1641:

> Nos, los inquisidores apostólicos contra la erética pravedad y apostasía en todo el Reyno de Navarra, Obispado de Calahorra y la Calçada, Condado y Señorío de Vizcaya, con la provincia de Guipúzcoa, con toda la tierra y juridición que en el en el [sic] Arçobispado de Burgos, de los Montes de Oca a esta parte y su distrito, por autoridad apostólica, etc.[16]

El edicto, como es habitual, incluye, al pie y de forma manuscrita, la fe de publicación, un acto que tuvo lugar ese mismo día en Hernani, durante la misa, «al tiempo del offertorio».[17] El tribunal, luego, debería informar a la Suprema de cómo había cumplido con el mandato de la difusión de los edictos.[18] Hernani no era la principal villa de ese distrito inquisitorial, ni tampoco sede del tribunal y, aun así, estos documentos llegaban y se leían en público. Los inquisidores estaban obligados, una vez recibida la orden de la Suprema de difundir el edicto, a hacerlo no solo donde estaba la sede del tribunal, sino también en las principales villas del distrito, de manera que tenían que remitir copias a los lugares con mayor número de población, para que se leyese en la iglesia más importante o, en su defecto, en la más grande. Lo primordial era que pudiese albergar a cuanta más gente, mejor, y también debía hacerse llegar a conventos y monasterios. Como consecuencia de esta política, lo cierto es que el contenido de los edictos solo era conocido por una parte de los habitantes del distrito. El resto permanecerían en la ignorancia, a lo que se añadía la circunstancia de que ni tan siquiera contarían cerca con ministros del Santo Oficio que actuasen como enlaces.

Pero, por el momento, centrémonos en grandes ciudades, donde los tribunales tenían sus sedes. ¿Cómo se llevaba a cabo la publicación de los edictos en ellas? De nuevo, las diferencias son muy acusadas. Fijémonos en Madrid, la capital de la monarquía hispánica y sede de la corte. Allí los edictos se leían anualmente, en tiempo de Cuaresma y en dos domingos consecutivos (el tercero se reservaba para el de anatema), cada uno en una parroquia diferente. Es curioso, pero era la Suprema quien

[16] AHN, Inquisición, leg. 1.667, exp. 12.
[17] AHN, Inquisición, leg. 1.667, exp. 12.
[18] AHN, Inquisición, leg. 515, exp. 1.

elegía los lugares, si bien de entre una terna presentada por los inquisidores. Lo habitual es que se tratase de no repetir el templo donde se llevaba a cabo la publicación. En 1660, por ejemplo, el inquisidor Gabriel de la Calle y Heredia envió un informe al Consejo en el que detallaba todas las parroquias donde se habían hecho las publicaciones de edictos de fe y del anatema desde 1649:

> El año de 1649 se publicó el edicto el segundo domingo de quaresma en la parroquial de San Andrés.
> Segundo edicto, terçero domingo en las monjas de Constantinopla.
> El anatema, quarto domingo en el combento del Carmen calçado.
> Año 1650:
> Primero edicto en San Ilefonso, ayuda de parroquia de San Martín.
> Segundo edicto en el combento de Santa Clara.
> El anatema en el combento de San Felipe de Agustinos calçados.
> Año 1651:
> Primero edicto en la parroquia de San Martín.
> Segundo edicto en el combento de las monjas de Calatraba.
> El anatema en el combento de la Vitoria ( … ).[19]

Y así consecutivamente hasta llegar al año 1659. La finalidad del informe era escoger los lugares dónde se llevaría a cabo la publicación en 1660, pues la elección no podía hacerse a la ligera. Al parecer había cierta predilección por el convento de la Merced, propuesta por el propio inquisidor general, pero De la Calle y Heredia respondió que era mejor hacerlo en la iglesia de San Sebastián, porque la anterior estaba «embaraçada toda la capilla mayor y cruçero con los andamios de la obra questán haciendo en ella y atajada por el primer arco, con que lo que queda de dicha yglesia es muy poco para semejante función».[20] Ahora el problema era saber cuánto tiempo hacía que no se publicaba ningún edicto en San Sebastián, ya que, si no hacía demasiado, se elegiría otro. El inquisidor volvió a indagar y constató que, mientras que en San Sebastián se había leído en 1656, en la iglesia del convento de la Trinidad Calzada se hizo en 1654.[21] La decisión estaba clara. Sería en el convento.

Una vez elegido el lugar, lo importante ahora era disponer quiénes serían los predicadores que redactarían y leerían el sermón durante la misa en la que se publicaría el edicto. Lo habitual era que, junto con la propuesta de las iglesias se enviase también a la Suprema otra con los predicadores. En 1661, el mismo inquisidor Gabriel de la Calle y Heredia presentó a los siguientes:

[19] AHN, Inquisición, lib. 1.193, f. 113r.
[20] AHN, Inquisición, lib. 1.193, f. 89r.
[21] AHN, Inquisición, lib. 1.193, f. 90r.

El primer sermón me pareçe que le puede predicar el doctor don Pedro Ríos de Monforte, cura de la parroquia de San Juan de esta Corte, calificador del Santo Officio y predicador de Su Magestad, que cumple muy bien con el asunto y a predicado muchos años el anatema.

El segundo sermón me pareçe que le puede predicar el padre fray Julián de Jesús, provinçial de los Trinitarios descalços. Y si por andar en visita no asistiese, le podrá predicar fray Antonio del Espíritu Santo, de la misma horden, que reside en su combento de esta Corte y diçen es buen predicador, que otro que ay que se llama fray Pedro de la Purificaçión y predicó al Consejo la Quaresma pasada, se ba a predicar ésta a Torejón. Y si ninguno de los referidos pudiere, otro de los que hubiere en dicho combento.

El tercero sermón, que es el de el anatema, me pareçe que le puede predicar el padre maestro fray Pedro Mexís, que aora es vicario general y predicador de Su Magestad, si Vuestra Alteza no juzgare que tiene yncombiniente por aber tenido una causa de proposiçiones que se suspendió con reprehensión, y en tal caso podrá predicar el padre maestro Oballe, de la misma horden de los Mínimos.[22]

No hay constancia de que un mismo predicador se encargase de los tres sermones, ni tan siquiera de los dos primeros. Lo primordial era que fuesen tres personas distintas. Por otro lado, de entre todos los participantes en este importante acto del Santo Oficio, eran los primeros en ser avisados, pues era menester contar cuanto antes con su aceptación, por si fuese necesario buscar a un sustituto. Es obvio que rechazar una propuesta así no era fácil. Un evento de tal importancia era una oportunidad de oro para aumentar la fama como predicadores de estos religiosos, por lo que obtendrían un rédito personal nada desdeñable. Asimismo, no era raro que estos sermones llegaran a la imprenta y gozasen de cierta difusión más allá de lo que era el propio acto de la lectura del edicto. Por tanto, no solo tendrían acceso al sermón quienes lo hubiesen escuchado en la iglesia, sino también aquellas personas que adquiriesen posteriormente un ejemplar, si bien la versión publicada difería de la original en muchos aspectos, pues podía contar con todo un aparato crítico y tener una mayor extensión.[23]

Después de avisar a los predicadores se convocaba a una selección de los ministros del Santo Oficio (comisarios y familiares), cuya asistencia era obligatoria, no solo a la lectura, sino también a la solemne procesión que tendría lugar desde la sede del tribunal hasta el lugar de celebración del acto. Esto implicaría los tres domingos de Cuaresma elegidos y se les apercibía a que acudiesen a caballo, para acompañar al

[22] AHN, Inquisición, lib. 1.193, f. 114r.

[23] Un ejemplo de este tipo de publicaciones podría ser SERÓN GIRÓN Y MANCHA, Martín: *Sermón en la solemne publicación de edictos de fe que se celebró en la Colegial insigne de la ciudad de Antequera en 15 de mayo de 1707, predicado por el muy reverendo padre maestro fray Francisco Navarro, calificador del Santo Oficio, revisor de libros y visitador de las librerías de dicha ciudad, del Orden de Nuestra Señora del Carmen de Observancia*, Córdoba: Imprenta de la Dignidad Episcopal, por Diego de Valverde y Leyva y Acisclo Cortés de Ribera, 1707.

estandarte de la Inquisición con toda solemnidad. En caso de no cumplir con su cometido, «a qualquiera que faltare, qualquiera día de los aquí referidos, por cada uno de ellos se le sacará irremisiblemente doze ducados de vellón. Y, el que faltare todos, se le recojerá su título y vorrará de los libros».[24] Algo de lo que no les eximiría ni llegar tarde, ni incorporarse posteriormente a la comitiva, pues «no se le dará por presente y se le sacará la pena impuesta a dichas funciones». Los infractores se incluirían en un listado que se remitiría a la Suprema en el menor tiempo posible.[25] Pero, de nuevo, la realidad va mucho más allá de los designios de la institución, aunque viniesen del mismísimo inquisidor general y de la Suprema. En 1671 se encomendó al familiar Máximo de las Heras que convocase a una serie de ministros del Santo Oficio madrileño para participar en los actos que tendrían lugar en la Cuaresma. Pues bien, contrariamente a lo que hoy podríamos pensar, encontró todo tipo de oposición a la hora de llevar a cabo su misión. Algunos de los elegidos aceptaron sin más y se pusieron bajo la autoridad del tribunal, pero con otros no tuvo tanta suerte. Un familiar, de nombre Pedro de Cariaga, no dejó que le hiciese la notificación. De las Heras le dijo «que mirase que avía decreto de Su Excelencia y Señores del Consejo, y me dijo que ya avía leýdo todo lo que avía de leer. Y con esto se fue».[26] Juan Martín Vicente, que vivía en la calle Postas, «respondió que estava ocupado». Antonio de Valladolid había tenido la mala suerte de fallecer, algo de lo que el tribunal ni siquiera se había enterado. Domingo de Ochoa «está convaleciente y respondió no podía ponerse a cavallo por sus muchos años y que yría a la yglesia». Francisco Banqueri estaba preso en la Cárcel de Corte por deudas. Francisco María Feliciani «estava sangrado y de un braço mui malo de una caýda que dio de un cavallo».[27] Y, por último, Nicolás Martínez «respondió ser de setenta años y no poder ponerse a cavallo, que yrá a la yglesia».[28] Son siete de las 18 personas notificadas, lo que supone un 39 % del total. Bien no podían, bien no querían asistir, como en el caso de Pedro de Cariaga, que hasta se negó a que se le notificase la convocatoria. Y este dato no solo tiene trascendencia en lo que respecta a la publicación de edictos. Implica que casi un 40 % de los familiares madrileños, al menos de los emplazados, no se mostraban muy colaborativos con la institución a la que estaban vinculados o que, simplemente, no eran capaces de desempeñar sus funciones por enfermedad o ser demasiado mayores.[29] Si no se podía contar con ellos para un acto protocolario, ¿cómo iban a poder cumplir con cometidos más complejos, derivados

[24] AHN, Inquisición, lib. 1.193, f. 333r.

[25] AHN, Inquisición, lib. 1.193, f. 333v.

[26] AHN, Inquisición, lib. 1.193, f. 335r.

[27] AHN, Inquisición, lib. 1.193, f. 335r-v.

[28] AHN, Inquisición, lib. 1.193, f. 335v-336r.

[29] Era habitual que, en los casos de enfermedad, el interesado escribiese directamente al tribunal para disculpar su ausencia, adjuntando, si era necesario, un certificado médico que justificase su indisposición.

de sus nombramientos? De nuevo, la Inquisición se nos muestra como una terrible y poderosa máquina, sí, pero con engranajes debilitados y deteriorados.

El siguiente paso era avisar a todos los conventos e iglesias de Madrid para que los días de publicación de edictos no se pronunciase en ellos ningún sermón. Y, por supuesto, había que comunicar su elección a los lugares de culto designados para las celebraciones, ya que debían estar preparados para ellas y cumplir con una serie de requisitos protocolarios mínimos. En 1650, por ejemplo, de adecuar los templos se encargaron los «mayordomos de la Congregación de familiares» y el alguacil de la misma, quienes se ocuparon de «lo neçesario de bancos y adorno de las yglesias y adonde se havían de publicar los edictos y anatema».[30] La vinculación de la organización de este tipo de actos con la Congregación de San Pedro Mártir parece muy temprana, hasta el punto de que existió en ella la figura de un «mullidor», «por cuia quenta corre poner en las iglesias el paño, çilla, almorla y bancos».[31]

Por último, quedaba pregonar las celebraciones por las calles de Madrid, algo en lo que se ponía sumo cuidado y que suponía un coste económico bastante importante para el tribunal, pues se contrataba a trompeteros y atabaleros para acompañar al pregonero. En 1662 el texto que debía recitarse era el siguiente:

> Manda el Santo Oficio de la Inquisición que todos los vezinos y moradores, estantes y havitantes, en esta Corte, bayan mañana domingo, que se contarán çinco de marzo, a la yglesia del Combento del Cármen Calçado, y el domingo siguiente, que se contarán doze de dicho mes, a la yglesia de la parroquia de San Millán, y el quarto domingo, diez y nuebe de dicho mes, a la yglesia de la parroquia de San Sebastián, a oír la misa mayor y sermón y el edicto de la fe y anatema que se a de leer en dichas yglesias. Y que lleben consigo a sus hijos y criados de catorçe años arriba, pena de excomunión mayor y con aperçevimiento que se proçederá contra los que no lo cumplieren. Y mándase publicar por que benga a notiçia de todos.[32]

Y por fin llegamos al día de la publicación del edicto. Desde que comenzaron los preparativos, en el balcón de las Casas de la Inquisición se colocaba un estandarte con las armas del Santo Oficio o el de la Congregación de San Pedro Mártir, el mismo que luego se procesionaría hasta el templo donde se leería el edicto. De nuevo, unos músicos profesionales acompañarían a la comitiva, compuesta por los integrantes del tribunal, sus oficiales y algunos de sus ministros, que, dependiendo de su posición jerárquica, harían el recorrido a caballo o a pie. En primer lugar se colocaban los elegidos para acompañar al estandarte y sujetar sus borlas, a izquierda y derecha. Eran estos puestos de honor muy codiciados. Después, tras el estandarte, los calificadores, consultores, comisarios, notarios y familiares. Y, al cuidado de todo, el alguacil de la

[30] AHN, Inquisición, lib. 1.193, f. 61r.
[31] AHN, Inquisición, lib. 1.193, f. 426r.
[32] AHN, Inquisición, lib. 1.193, f. 148r.

Congregación, quien se preocupaba de que cada uno ocupase su lugar asignado e iba al frente de toda la procesión, por delante de los inquisidores. Lo sorprendente es que, a pesar de estar todo tan metódicamente dispuesto, era inevitable que surgiesen los desencuentros personales, en especial discusiones y descontentos por el lugar ocupado en la procesión, lo que llevaba a no pocos a ausentarse de las mismas.

A la llegada a la iglesia, los religiosos debían salir a la puerta a recibir al inquisidor, portando una cruz y luciendo ricas vestiduras. En 1674, se envió la siguiente instrucción al convento de San Francisco, donde se leería el edicto el día 26 de marzo:

> El preste, con los demás religiosos, han de salir a reçibir a la puerta de la iglesia al señor inquisidor, con la cruz, y preste con su capa plubial, diácono y subdiácono y acólitos con ciriales y ornamento morado. Y el preste le da con el isopo el agua bendita al señor inquisidor y le va acompañando asta el presviterio y en la misma forma le han de bolver a acompañar asta la puerta acabados los ofiçios. Al llegar el acompañamiento a la iglesia y al salir se han de repicar las campanas.[33]

Ya dentro del templo, lo importante era la distribución de lugares entre aquellos vinculados al Santo Oficio y sus invitados, y el resto de los presentes. La colocación de los asientos, la forma de estos, si tenían cojín o no…, todo formaba parte de un estudiado protocolo, pero que, una vez más, podía conllevar todo tipo de conflictos entre autoridades. Sea como fuere, estando cada uno en su sitio asignado, daba comienzo la misa mayor, durante la cual, como ya se ha comentado, se pronunciaba el «sermón de la fe». Pero el momento álgido era la lectura del edicto, que llevaba a cabo uno de los secretarios del tribunal, durante el ofertorio. Debía hacerlo «en voz alta, despacio y bien pronunciado, de manera que todos lo puedan oýr y entender».[34] El sermón, por su parte, debía hacer hincapié, no solo en el contenido del Evangelio del día o en asuntos relacionados con la lucha contra la heterodoxia, sino en la obligación de denunciar cualquier pensamiento o conducta contraria a los preceptos de la Iglesia. Debía servir de apoyo y sostén al edicto de fe, exhortando a los presentes a actuar según los dictados del Santo Oficio.

Como se ha expuesto con anterioridad, en Madrid se llevaban a cabo tres publicaciones. Durante dos domingos consecutivos se leía el edicto de fe, mientras que el tercero se reservaba al de anatema, considerado éste como otra tipología de edicto inquisitorial, que se proclamaba una semana después del anterior. En él se daba un nuevo término, normalmente de tres días, para aquellos que no hubiesen confesado todavía y, en caso de no hacerlo, deberían darse por excomulgados, anatematizados y malditos. El texto de este tipo de edictos era realmente sombrío y amenazante y su

[33] AHN, Inquisición, lib. 1.193, f. 427r.
[34] AHN, Inquisición, lib. 1.193, f. 631r.

lectura tenía lugar durante una ceremonia que destacaba por ser lóbrega y terrible, de ambiente fúnebre. Valga el siguiente fragmento de un edicto de anatema logroñés de 1641 para comprender a qué me estoy refiriendo:

> Sea maldito el pan que comieren y el vino y agua que vevieren y la cama en que durmieren y vestidos que vistieren y la tierra que pisaren. Tengan en su compañía sienpre al Diablo y, quando fuere al juyzio, para siempre sean condenados. Sus oraciones sean siempre en pecado. Sus días sean pocos. Sus honras, haziendas y dignidades vengan en manos de otros. Sus hijos sean huérfanos, sus mugeres viudas y anden por mal cabo avergonçados, desterrados de sus tierras y casas. Pidan de puerta en puerta y no hallen quien bien ni limosna les haga. Sus haziendas lleven logreros y los estrangeros gozen dellas y de sus travajos. Sus hijos ven muertos, nunca hallen quien dellos aya piedad, ni misericordia (…).[35]

En la iglesia donde se leía el anatema, la cruz debía estar cubierta con un velo negro y era llevada hasta el púlpito en una silenciosa y oscura procesión en la que se portaban hachas encendidas. Después de la lectura, se repetía la procesión hacia la salida, mientras las campanas tocaban a muerto y se cantaban varias antífonas, salmos y responsos «en tono baxo, llano, intelligible».[36]

Además de los edictos anteriores, de carácter general, la Inquisición podía promulgar todo tipo de edictos que podrían denominarse como «particulares», entre los cuales podría dotarse de identidad propia a los de prohibición y expurgo de libros y papeles, sin periodicidad establecida, pues se imprimían, distribuían y publicaban según estimasen conveniente el inquisidor general y la Suprema. El resto de temáticas era de lo más variopinto, desde la condena de determinadas prácticas supersticiosas, hasta la proscripción de ciertas conductas que podían considerarse como afrentas a la religión o poco piadosas, pasando por todo tipo de situaciones, en las que, por las características de este texto, me es imposible detenerme. Su publicación era indispensable para la institución, pero no tenía la misma relevancia que la de los edictos de fe, ni contaba con el mismo ceremonial. Y, sorprendentemente, gracias a ello, gozaron de una mayor difusión. Con el tiempo, la lectura de edictos de fe fue ocasionando cada vez más problemas con unas autoridades civiles y eclesiásticas que veían en la Inquisición a una institución que se entrometía en sus territorios y en sus actuaciones, y que intentaba adquirir mayores parcelas de poder. Estos conflictos llevaron a que, en no pocos tribunales, se abandonase la práctica y los edictos dejasen de darse a conocer a la población. Algo que no sucedió con los edictos particulares, cuya lectura podía integrarse fácilmente en la celebración de la misa y no implicaba ningún tipo de protocolo específico, ni invasión de espacio público que ofendiese a otras instancias locales.

[35] AHN, Inquisición, leg. 1.667, exp. 12.
[36] AHN, Inquisición, leg. 1.667, exp. 12.

## 3. LAS PUBLICACIONES DE EDICTOS: EL SANTO OFICIO EN EL ATOLLADERO

Tal y como ya se ha mencionado, la lectura pública de los edictos podía dar a los tribunales más de un quebradero de cabeza e incluso llegaba a poner en evidencia su debilidad ante otras instituciones, una debilidad que, por evitar conflictos, era fomentada incluso desde las más altas esferas de la monarquía, de manera que incluso el inquisidor general y la Suprema preferían perder parte de su influencia, a participar en batallas que no podrían ganar.

Habiendo visto ya lo que sucedía en Madrid, sede de la Corte, haré una comparación con otros tribunales para ejemplificar la afirmación anterior. En Barcelona no había dos publicaciones, sino tres, que tenían lugar los domingos segundo, tercero y cuarto de Cuaresma. Siempre en las mismas parroquias: Santa María del Mar, Nuestra Señora del Pino (Santa María del Pi) y Santos Justo y Pastor. La catedral, el principal templo de la ciudad, nunca fue utilizada por los inquisidores[37]. Por otro lado, a las lecturas nunca asistía el virrey, ni ninguno de los regidores, pero tampoco representantes de otros tribunales reales. Parece que incluso existía una política deliberada que, de manera velada, trataba de socavar la autoridad del Santo Oficio en la ciudad, algo que se hacía patente cuando un inquisidor acudía a la catedral a oír misa, pues le menospreciaban dándole «la silla del deán, sin ponelle tapete, ni almohada, sino como un prebendado de la misma iglesia».[38] Y, por supuesto, si asistía algún obispo, aunque fuese de otra diócesis, el lugar preferente era para él, por encima del inquisidor.

En Zaragoza, donde tenía su sede el tribunal aragonés, se publicaba el edicto de fe el tercer domingo de Cuaresma en la iglesia del convento de San Francisco. Allí asistían los inquisidores, los oficiales, ministros y familiares. El siguiente domingo se volvía a publicar el edicto, pero en todas las iglesias urbanas, lo que incluía a las de todos los conventos, así como la catedral, pero no se personaba ningún representante inquisitorial, ni siquiera en esta última. Nadie del Santo Oficio volverá a ir a ninguna lectura hasta la del anatema, el quinto domingo de Cuaresma. Se sacrificaba así la teatralidad y la pompa en favor de lograr una mayor difusión del texto, ya que el número de público al que llegaban al hacerlo en todas las iglesias era mucho más importante. Asimismo, al contrario que en Barcelona, en Zaragoza sí se realizaba una procesión solemne que iba desde el palacio de la Aljafería, donde el tribunal tenía su sede, hasta el convento de San Francisco. La iglesia, también como en Madrid, estaba decorada y los asientos distribuidos con esmero. Entre las autoridades que solían asistir estaban

[37] SANTIAGO MEDINA, Bárbara: «La publicación de edictos como fuente de conflictos. El Tribunal de la Inquisición de Barcelona», *Pedralbes: Revista d'Historia Moderna*, n.º 28, fascículo 2, 2008, p. 707-722.

[38] AHN, Inquisición, leg. 3.582, exp. 1.

los jurados, el zalmedina, el Justicia Mayor y Gobernador de Aragón, pero no acudían el virrey, ni representantes de los consejos.[39]

Es de destacar el hecho de que no se utilizase la catedral para hacer la primera publicación, sino que allí se hiciese el mismo día que en el resto de iglesias urbanas y además sin asistencia de miembros del tribunal. Fue una decisión adoptada por el Santo Oficio hacia 1573, ya que así evitaba problemas de protocolo en un lugar que se encontraba bajo la autoridad del obispo y el cabildo. Al parecer, por aquellas fechas el inquisidor se sentaba durante la ceremonia en la capilla mayor, junto a las gradas del altar y en el lado del Evangelio. Esto escandalizó a «los jurados y demás personages que componían el Reyno».[40]

En Valencia el edicto de fe se publicaba en la catedral el segundo domingo de Cuaresma y, el anatema, el cuarto. La misa la celebraba un canónigo, lo que suponía todo un honor por parte del cabildo hacia el Santo Oficio, como también lo era el hecho de que los canónigos recibiesen a los representantes de la Inquisición en la puerta a su llegada y les acompañasen hasta ella cuando acabase la ceremonia. Pero en 1636 todo cambió. No solo no les recibieron, ni acompañaron, sino que, además, la misa la ofició un capellán domero. Aunque lo peor fue que alguien cerró la reja de la capilla mayor, donde precisamente se sentaban los miembros del Santo Oficio, de manera que debieron esperar fuera de la capilla hasta que se encontró a un sacristán que pudiese abrir la reja. Esta oposición del cabildo de la catedral valenciana a la Inquisición se había hecho públicamente, ante todos los congregados en el templo para escuchar la lectura del edicto.

Cuando, en 1637 se repitió el desacato al tribunal valenciano, el inquisidor general apercibió al cabildo a que retomase la práctica anterior, pero éste se defendía arguyendo que trataban al Santo Oficio exactamente igual que a otro tribunal, con independencia de su jurisdicción, de manera que no podían acusarle de oponerse a la institución. La insistencia del inquisidor general hizo que el cabildo llevase el caso ante la Real Audiencia para que ésta reconociese que el inquisidor general no tenía ningún tipo de autoridad ni jurisdicción sobre él. Y, por otro lado, recurrieron a la Santa Sede. Las cosas se ponían difíciles para el Santo Oficio. Puesto al corriente, el rey Felipe IV instó a Fernando de Borja, Virrey de Valencia, para que se aviniese con el arzobispo y «redujese a los canónigos a su dever y obligación», pero ni tan siquiera el monarca consiguió calmar los ánimos. En 1672, tras años de enfrentamientos, se suspendió definitivamente la publicación de edictos en la catedral. A partir de 1673 la directriz sería enviar el texto del edicto de fe y el anatema a todas las parroquias y conventos, desde cuyos púlpitos se proclamarían. Ningún miembro del Santo Oficio asistiría a

[39] AHN, Inquisición, leg. 3.582, exp. 2.
[40] AHN, Inquisición, leg. 3.582, exp. 2.

estas ceremonias. Un siglo después, alrededor de 1770, se suspendió definitivamente la publicación de edictos en la ciudad de Valencia.[41]

La historia de la lectura de edictos en la Inquisición de Logroño no es muy diferente a la de la valenciana. Al principio, se publicaban en la iglesia colegial de Santa María de la Redonda, la actual concatedral. Pero el tribunal tenía libertad para elegir el templo que desease, de manera que también se utilizaron la iglesia de Santiago el Real o la Imperial de Santa María de Palacio. Desavenencias con diferentes prelados y, especialmente con el cabildo de la mencionada iglesia de Santiago el Real, hicieron que, en 1722, se suspendiese definitivamente la publicación de edictos. Con el paso del tiempo, hasta los mismos inquisidores logroñeses llegarían a olvidar por qué cesó aquella práctica.[42]

Y en otros tribunales la situación no fue mucho mejor. En Córdoba, por ejemplo, se dejó de publicar los edictos de fe en una fecha tan temprana como 1643. Hasta entonces lo habían hecho en la catedral, pero el 15 de marzo de ese año estalló el conflicto latente entre el Santo Oficio y las autoridades eclesiásticas. El obispo ordenó que, cuando interviniese el predicador, no saludase a los representantes inquisitoriales, sino solo a los miembros del cabildo. Los inquisidores respondieron que, si no se respetaba el ceremonial acostumbrado, el oficiante y el coro deberían detener la misa. El cabildo, por su parte, ordenó al predicador que no leyese su sermón, pues ni le escucharían, ni le otorgarían su bendición. Y, en efecto, así sucedió. Cuando el predicador subió al púlpito, inmediatamente después de que hubiese terminado la lectura del edicto de anatema, se encontró con lo siguiente:

> El preste y coro prosiguieron la misa, cantando el Credo, tocando órganos, chirimías y campanillas, todo a tiempo y juntamente grandes voces, alvorotos, con golpes con los asientos del coro y con las palmas de las manos, silvos y chiflidos, con tan grande escándalo y gemidos y sollozos de los fieles por ver que en un acto de fee pasasen semejantes excesos impedientes del libre y recto exercicio del Santo Oficio.[43]

Desde luego, para todas las personas que hubiesen acudido aquel día a la misa mayor el espectáculo debió resultar a la vez sorprendente y bochornoso. Seguramente no habían visto nunca nada parecido. Y nunca lo volverían a ver, porque, como ya se ha mencionado, no se volvió a publicar un edicto de fe o anatema en la ciudad de Córdoba.[44]

[41] AHN, Inquisición, leg. 3.582, exp. 13.

[42] AHN, Inquisición, leg. 3.582, exp. 3.

[43] AHN, Inquisición, leg. 3.582, exp. 3.

[44] Los tribunales americanos tampoco se libraban de entrar en este tipo de conflictos con otras autoridades durante las publicaciones de edictos. Recomiendo la lectura de SILVA PRADA, Natalia: «El Tribunal

## 4. LOS EDICTOS COMO OBJETO DE HOSTILIDAD

Hasta ahora se ha estado hablando del ceremonial y la lectura pública de los edictos de fe y anatema, tomando como referente qué es lo que sucedía en aquellas ciudades donde los tribunales de distrito tenían su sede, con toda su problemática, aunque al final todo era mucho más sencillo en el resto de villas y lugares o en parroquias más modestas. Pero estos edictos que se leían no solían ser los mismos que luego quedaban fijados en las puertas de los templos donde se había realizado la publicación. Mientras que, en el primer caso, solía tratarse de documentos de tamaño folio de varias páginas, fáciles de leer; en el segundo, los destinados a ser exhibidos, era frecuente que tuviesen un tamaño de bifolio o incluso mayor, y, obviamente, estaban impresos por una sola cara. Adaptar el contenido de un edicto de fe o de uno de prohibición o expurgo de libros y papeles, completo, a un papel de estas medidas implicaba reducir el tamaño de la letra, lo que debía dificultar tremendamente la lectura. Aún hoy, cuando se consulta uno de estos documentos, no es sencillo abordarlo en función de su gran tamaño y el pequeño módulo de la escritura, con un texto abigarrado y, en ocasiones, en latín, en el supuesto de que se estuviese trasladando algún mandato pontificio o de la Inquisición romana. Con esto podemos hacernos una idea de que el posible interesado en el contenido del edicto debía acercarse mucho si quería llegar a intuir lo que en él ponía. Eso si tenía suerte y sabía leer. Si no, debería conformarse con la publicación en voz alta en la iglesia y, de nuevo, eso si se encontraba entre los afortunados que habían podido acudir al templo.

Lo habitual era que los edictos inquisitoriales llevasen al final del tenor textual o incluso al pie, en lugar destacado, una prohibición expresa para que nadie lo quitase del lugar donde había sido fijado. La pena era la excomunión, pero también se podía incurrir en penas pecuniarias y, por supuesto, se podía ser procesado por el Santo Oficio. Esto podría parecer un elemento disuasorio, pero lo cierto es que no eran pocos los que debían descargar su ira sobre estos documentos, deteriorándolos, o, simplemente, los quitaban por diferentes motivos, como que no les interesase que su contenido se diese a conocer.

Uno de estos casos se dio en 1801. Javier de Dios, al parecer, había ensuciado «con inmundicia humana» un edicto relativo a la causa de la «Beata de Villar del Águila» que estaba clavado en las puertas interiores de la parroquia de la Huerta de la Obispalía (Cuenca). El sacristán decidió dejarlo donde estaba, a pesar del estado en que se encontraba, «para mayor testimonio del hecho», y todo se puso en conocimiento de la Inquisición, que hizo una rápida investigación sobre el asunto.[45]

de la fe censurado: prácticas rituales, pasquines y rumores contra la Inquisición novohispana (1602-1734)», *Fronteras de la Historia*, vol. 21, n.º 1, enero-junio 2016, p. 148-182.

[45] AHN, Inquisición, leg. 3.730, exp. 71.

Un ejemplo más antiguo es el que tuvo lugar en 1647 y que tuvo como víctima al edicto que excomulgaba a Juan de Palafox y Mendoza, Obispo de Puebla de los Ángeles (Tlaxcala). Un documento, a día de hoy, de gran importancia histórica, en tanto que sería otra muestra de la persecución que por parte del Santo Oficio se llevó a cabo contra el entonces obispo, el mismo que en 1642 sería nombrado Virrey de Nueva España y, en pleno siglo XXI llegaría a ser beatificado por la Iglesia.[46] El edicto había sido fijado en una pared cerca de la contaduría de la Real Alcabala, pero un hombre llamado Domingo Gregorio, «indio» que no entendía la lengua castellana, se disfrazó para no ser reconocido y lo borró con un trapo empapado en tinta negra. A él no le interesaba el contenido del edicto, pero parece que al hombre para el que trabajaba sí, pues fue él quien le ordenó hacerlo. Ambos serían procesados por el Santo Oficio.[47]

## 5. CONCLUSIÓN

Los edictos de la Inquisición española eran una parte fundamental de su forma de actuar y su lectura y exhibición públicas deberían haber supuesto una importante muestra de su poder. Al menos así debería haber sido para una de las instituciones más relevantes de la monarquía hispánica, con jurisdicción no solo en la Península Ibérica, sino en todos los territorios que controlaba. Sin embargo, como ha quedado expuesto en páginas anteriores, no solo fueron una continua fuente de conflictos, sino que pusieron de manifiesto las debilidades del Santo Oficio, exponiéndolas ante la misma población sobre la que luego éste debía actuar y a la que estos documentos debían amedrentar o, como en el caso del anatema, atemorizar. El que en algunas ciudades nunca se publicasen edictos o, como se ha visto, se dejase de hacer por enfrentamientos con otras autoridades, hizo que la Inquisición dejase de estar presente en los púlpitos, las plazas y las calles. Las visitas de distrito, en las que también se leían los edictos de fe, apenas se realizaban por el coste económico y humano que suponían, además de, finalmente, por la desidia de los propios servidores del Santo Oficio, y esto sucedía todavía en el siglo XVII. No extraña, en definitiva, que ni los mismos tribunales pudiesen recordar, con el paso del tiempo, algo que ya no estaba en la memoria de ningún hombre vivo.

[46] Se trata del mismo edicto sobre el que se centra la obra PUIGBLANCH, Antonio: *Carta del venerable don Juan de Palafox, Obispo de la Puebla de los Ángeles y de Osma al inquisidor general don Diego de Arce y Reynoso, Obispo de Plasencia, en que se queja de los atentados cometidos contra su dignidad y persona por el Tribunal de Inquisición de México*, Cádiz: Diego García Campoy, 1813.

[47] AHN, Inquisición, leg. 1.740, exp. 4.

# Leyes expuestas, leyes pregonadas. Los lugares de comunicación institucional en el Ducado de Milán en el siglo XVI

Marco Francalanci

*I Tatti - The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies; Universidad de Alcalá; Grupo LEA-SIECE*[1]

> Spesso tra 'l palazzo e la piazza è una nebbia sì folta o uno muro sì grosso che (…) tanto sa el popolo di quello che fa chi governa o della ragione perché lo fa, quanto delle cose che si fanno in India.
>
> Ricordi Guicciardini

## 1. NOTAS PRELIMINARES. PRÁCTICAS DE PUBLICACIÓN DE LAS LEYES

Desde principios de la Edad Media, en muchas ciudades europeas y, además, siguiendo prácticas homogéneas, la promulgación de normas, de carácter civil o religioso, independientemente de la materia a la que estuvieran dedicadas, iba seguida de su proclamación pública. Este proceso se desarrollaba según normas precisas —reguladas ya en los primeros estatutos de las comunidades y que permanecieron inalteradas a lo largo de los siglos hasta el final de la Edad Moderna— y su estudio nos permite conocer una parte de la vida cotidiana de las sociedades antiguas. En efecto, la publicación de las normas era gestionada por funcionarios particulares, los pregoneros, que trabajaban para la ciudad y se encargaban, junto a las tareas de difusión de las normas, de un amplio universo de funciones relacionadas con el ejercicio de la administración pública.

[1] Este estudio ha sido realizado en el marco de los proyectos *«Vox populi». Espacios, prácticas y estrategias de visibilidad de las escrituras del margen en las Épocas Moderna y Contemporánea* (PID2019-107881GB-I00AEI/10.13039/501100011033) y *Subgrafias: artefactos, memorias y gestos subalternos en la Historia social de la cultura escrita (siglos XVI-XXI)* (PID2024-158235NB-I00), financiados por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, y la Agencia Estatal de Investigación. Quisiera expresar mi agradecimiento a Hildibel Alexandra Duarte Guerrero por la traducción del texto y a Davide Martini, amigo y colega que conocí en la conferencia, por su contribución a la investigación. Un agradecimiento especial a Antonio Castillo Gómez por hacerme partícipe de sus proyectos con inteligencia y generosidad.

Encontramos indicios de estas funciones en muchas obras literarias de diferentes contextos geográficos y cronológicos, de las cuales la más famosa quizá sea la de Lázaro de Tormes.[2] En el contexto italiano, la descripción sin duda más interesante figura en *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, obra muy peculiar del escritor Tommaso Garzoni.[3] La *Piazza universale*, que se presenta como una enciclopedia descriptiva de todas las profesiones en uso en la época, dedica el discurso CXIII precisamente a los pregoneros, destacando —entre citas latinas y griegas— la variedad de tareas que desempeñaban y la centralidad de estos funcionarios en el panorama urbano. En este sentido se lee que:

> ( … ) alcune volte servono a citare i rei, o i testimoni, alcun'altre a chiamar quelli in universale che il Podestà ricerca per sorte a publicare i Bandi, e gli Editti, a chiamare in scala, a proclamare i processi e le sentenze, a gridare all'incanto, e una, e due, e tre: a far l'essecutioni per la camera.[4]

La descripción es clara. Los pregoneros se encargaban de funciones muy diversas, todas relacionadas con cargos públicos: eran figuras de enlace y de frontera, que intermediaban entre los otros funcionarios de la administración y la gente común.[5] Debían, por tanto, desempeñar una función traductora fundamental que, al menos en teoría, tenía por objeto diluir «la folta nebbia» que existía entre el palacio y la plaza.[6] A pesar de la importancia de estas tareas auxiliares, que también eran fundamentales en térmi-

[2] Es muy famoso el episodio en el que Lázaro de Tormes se declara tranquilo y realizado, pues tras una vida de sufrimiento e inestabilidad, ha conseguido convertirse en pregonero público. Al describir su empleo dice: «En el cual el día de hoy vivo y resido a servicio de Dios y de Vuestra Merced. Y es que tengo cargo de pregonar los vinos que en esta ciudad se venden, y en almonedas y cosas perdidas, acompañar los que padecen persecuciones por justicia y declarar a voces sus delitos: pregonero, hablando en buen romance. Heme sucedido tan bien y yo le he usado tan fácilmente, que casi todas las cosas al oficio tocantes pasan por mi mano: tanto, que en toda la ciudad, el que ha de echar vino a vender o algo, si Lázaro de Tormes no entiende en ello, hacen cuenta de no sacar provecho». *Lazarillo de Tormes*, Milán: Adelphi, 2019, p. 160.

[3] Tommaso Garzoni (1549-1589), fue un escritor y religioso italiano, perteneciente a la *Congregazione dell'Ordine Lateranense*. Para una visión general de su vida y obra, remitimos al detallado: NICCOLI, Ottavia: «Garzoni, Tomaso», *Dizionario Biografico degli Italiani*, LII, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1999, <https://www.treccani.it/enciclopedia/tomaso-garzoni_%28Dizionario-Biografico%29/> (04/02/2026).

[4] GARZONI, Tommaso: *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, Venecia: Giovanni Battista Somasco, 1585, p. 807.

[5] Sobre este aspecto de las funciones de los pregoneros, remitimos a las observaciones de: DELIVRÉ, Émily y ROSPOCHER, Massimo: «La legge e la piazza. Comunicare la legge negli spazi pubblici dell'Europa Moderna», en Christoph Cornelissen y Paolo Pombeni (coord.): *Spazi politici, società e individuo: le tensioni del moderno,* Bolonia: il Mulino, 2016, p. 148.

[6] La expresión se toma prestada de un famoso pasaje de los *Ricordi* de Francesco Guicciardini, que en realidad es polémico y de naturaleza más política, pero que deseamos citar por su capacidad evocadora. Escribe Guicciardini: «*Spesso tra 'l palazzo e la piazza è una nebbia sì folta o uno muro sì grosso che ( … ) tanto sa el popolo di quello che fa chi governa o della ragione perché lo fa, quanto delle cose che si fanno in India*». GUICCIARDINI, Francesco: *Ricordi,* Milán: Rizzoli, 2021, p. 54.

nos económicos, como nos recuerda el testimonio de Lazáro de Tormes (citado en la nota 2), aquí nos ocuparemos sobre todo del oficio principal que debían desempeñar los pregoneros y que hemos mencionado al principio: la publicación de las normas.

Tradicionalmente, se celebraba siguiendo reglas específicas: los oficiales, ayudados por el sonido de los instrumentos musicales que ellos mismos tocaban, debían atraer la atención de la gente y, a continuación, comenzaban a leer las escrituras oficiales, procurando que sus voces fueran altas y claras. Por último, una vez terminada la lectura, fijaban un ejemplar del texto leído donde había tenido lugar la declamación, para que la escritura siguiera siendo accesible al heterogéneo —y sobre todo diversamente alfabetizado— vulgo.[7] Esta práctica se extendió y utilizó tanto que en Italia se creó una amalgama semántica muy peculiar entre los términos «tromba» y «noticia», que puede encontrarse tanto en diccionarios históricos como en textos literarios. Por ejemplo, en la primera edición del *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, la entrada «trombadore» hace referencia a «banditore» y «gridatore». También está asociada al significado de «banditore» el lema «trombettiere», del que se lee: «suonator di tromba. Qui è metaforico e vale divulgatore».[8] Además, para un testimonio literario y no italiano de esta superposición de significados —certificando así la homogeneidad europea de las prácticas—, resulta elocuente un pasaje del *Pericles* de Shakespeare. De hecho, Antioco, ocultando su cólera y anhelando venganza, exclama «he must not live to trumpet forth my infamy», utilizando así el verbo *to trumpet* en el sentido más amplio de divulgar.[9]

A pesar de esta breve digresión, que bien testimonia la omnipresencia del fenómeno, nos centraremos en esta contribución en el tema del desplazamiento público de las normas. Las prácticas de los carteles han sido estudiadas por los historiadores desde diferentes perspectivas. Una corriente de estudios exquisitamente bibliográficos, nacida en Italia, pero desarrollada después en toda Europa, ha puesto de relieve la materialidad de los documentos que fueron expuestos. Sobre todo, a finales de los años noventa, se desarrolló una reflexión en torno a los efectos determinados por la materialidad de estos documentos, por su propia naturaleza frágil y de factura modesta, en los procesos de conservación.[10] Una segunda línea de estudios, en cam-

[7] Sin querer abordar aquí el complejo tema de la alfabetización en la Edad Moderna, que es objeto de numerosos estudios, nos referiremos a dos de los más relevantes. Véase: GRAFF, Harvey: *Storia dell'alfabetizzazione occidentale. L'età moderna*, Bolonia: il Mulino, 1989 y BARTOLI LANGELI, Attilio y TOSCANI, Xenio (coord.): *Istruzione, alfabetismo, scrittura: saggi di storia dell'alfabetizzazione in Italia (sec. XV-XIX)*, Milán: Franco Angeli, 1991.

[8] *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Venecia: Giovanni Alberti, 1612. La obra está disponible en línea en el siguiente enlace: <http://vocabolario.sns.it/html/_s_index2.html> (04/02/2026).

[9] SHAKESPEARE, William: «Pericles», en Giorgio Melchiorri (coord.): *Teatro completo di William Shakespeare*, VI, Milán: Arnoldo Mondadori Editore, 1981, p. 42.

[10] A este respecto, nos referimos a: TAVONI, Maria Gioia: «I "materiali minori". Uno spazio per la storia

bio, tenía como principal objetivo estudiar las funciones sociales de los pregoneros, destacando sus cargos, su posición económica o su nivel de alfabetización.[11] En la intersección de estas dos perspectivas de estudio se encuentra el objeto de este trabajo: analizaremos los lugares donde se publicaban las leyes de Milán y la importancia que esta práctica asumía en el tejido de la ciudad y en las zonas rurales.

## 2. LOS LUGARES DE PUBLICACIÓN DE LAS LEYES EN EL TEJIDO URBANO

Un primer paso a la hora de considerar estos aspectos es examinar los estatutos de la ciudad. Estos escritos son muy útiles para rastrear el marco normativo en el que se movían (o se supone que se movían) los funcionarios municipales: especialmente ofrecen un importante estímulo inicial para considerar este fenómeno.[12] Sin embargo,

del libro», en Maria Gioia Tavoni y Françoise Waquet (coord.): *Gli spazi del libro nell'Europa del XVIII secolo*, Bolonia: Patron, 1997, pp. 87-111; TAVONI, Maria Gioia: «I materiali minori e le carte del paradiso in Piero Camporesi», en Rudj Gorian (coord.): *Dalla bibliografia alla storia. Studi in onore di Ugo Rozzo*, Údine: Forum, 2010, pp. 301-322. También: ROZZO, Ugo: *La strage ignorata. I fogli volanti a stampa nell'Italia dei secoli XV e XVI*, Údine: Forum, 2008; ROZZO, Ugo: «I fogli volanti a stampa nell'Italia del secolo XV», en Luigi Secchi Tarugi (coord.): *L'Europa del libro nell'Età dell'Umanesimo (atti del XV convegno internazionale di Chianciano, Firenze e Pienza, 16-19 luglio 2002)*, Florencia: Franco Cesati, 2004, pp. 245-264. Más recientemente, y con un enfoque internacional: PETTEGREE, Andrew (coord.): *Broadsheets Single-sheet Publishing in the First Age of Print*, Leiden-Boston: Brill, 2017.

[11] Para las ciudades italianas: MILNER, Stephen: «"Fanno pubblicare, notificare et expressamente comandare": Town Criers and the Information Economy of Renaissance Florence», *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, n° 16, 2013, pp. 107-151. DE LARIVIÈRE, Judde: «Voicing popular politics: The town crier of Murano, in the sixteenth century», en Stefano Dall'Aglio, Brian Richardson y Massimo Rospocher (coord.): *Voices and Texts in Early Modern Italian Society*, Londres: Routledge, pp. 37-51; FRANCALANCI, Marco: «Produzione e strategie di diffusione di testi normativi nella Milano del Cinquecento: un caso di studio», en Antonio Castillo Gomez (coord.): *Efímeros y menudencias en España y Italia durante la Edad Moderna*, dossier monografico, *La Bibliofilía*, n° 121-2, 2019, pp. 237-257; FRANCALANCI, Marco: *La città e le leggi. Gride manoscritte e a stampa nella Milano del Cinquecento*, Milán: Milano Univeristy Press, 2024. Para el contexto español: BEJARANO PELLICER, Clara: «Medios de Comunicación en la ciudad durante la Edad Moderna: la figura del pregonero», en Antonio Castillo Gómez y Francisco M. Gimeno Blay (coord.): *Opinión Pública y Espacio Urbano en la Edad Moderna*, Gijón: Trea, 2010. p. 319-334; CASTRO ROJAS: Isabel: «Ordenar el universo de los signos. Bandos, pregones y espacio urbano en España y América durante la Edad Moderna», *Labor Histórico*, n° 2, 2016, pp. 16-29; CASTRO ROJAS, Isabel: «A viva voz y en papel. Formas y espacios de publicación de las disposiciones oficiales en el Madrid de los Austrias», en Antonio Castillo Gomez (coord.): *Efímeros y menudencias en España y Italia durante la Edad Moderna*, dossier monografico, *La Bibliofilía*, n° 121-2, 2019, pp 259-283. De la misma autora, véase también: *A noticia de todos». Bandos, pregones y mandatos del poder en el Madrid de los Austrias (siglos XVI-XVII)*, Universidad de Alcalá, 2019 (Tesis Doctoral). Sobre las administraciones francesas: LETT, Didier y OFFENSTADT, Nicolas (coords.): *Haro! Noël! Oyé! Practiques du cri au Moyen Âge*, París: Publications de la Sorbonne, 2003; OFFENSTADT, Nicolas: *En place publique: Jean de Gascogne, crieur au XVe siècle*, París: Stocks, 2013.

[12] Para una introducción a este tipo de fuentes, véase: CAMMAROSANO, Paolo: *Italia medievale. Struttura e geografia delle fonti scritte*, Roma: Carocci, 2009; CAMMAROSANO, Paolo: «Gli statuti italiani»,

es importante recordar que tales escritos ofrecen una visión general de las tareas a realizar y no son capaces de describir con detalle el uso cotidiano, que, como veremos, a menudo seguía lógicas particulares y variantes dependiendo del caso. No obstante, es conveniente examinarlos para hacerse una idea general de lo que exploraremos con la ayuda de otras fuentes.

En Milán, a finales del siglo XV, se promovió una importante revisión de los estatutos a instancia de Ludovico Maria Sforza. La empresa se consideró necesaria, ya que en aquella época seguían vigentes los estatutos, redactados en 1396.[13] La primera parte de la nueva redacción se imprimió en 1498 sin notas tipográficas, más tarde se comenzó a trabajar en la revisión de la segunda parte de las leyes, de nuevo promovida por Ludovico Sforza.[14] Sin embargo, el proceso de colección se vio interrumpido por la guerra, que condujo a la detención del duque a manos de los franceses. Se retomó entonces el trabajo de revisión reglamentaria, pero esta vez fue la voluntad de Luis XII de Orleans la que impulsó la empresa.[15]

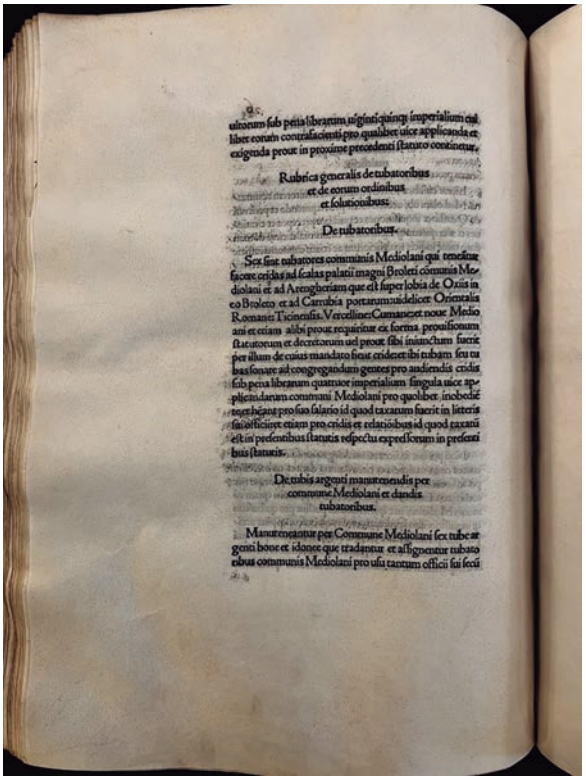
---

en Didier Lett (coord.): *Statuts, écritures et pratiques sociales dans les sociétés de l'Italie communale et du Midi de la France (XIIe-XVe siécle)*, Roma: École Française de Rome, 2021, pp. 51-72; ZORZI, Andrea: «Scrivere le regole: l'Italia degli statuti», en Sergio Luzzato y Gabriele Pedullà (coord.):, *Atlante della letteratura italiana*, I, Turín: Einaudi, 2010, pp. 48-54.

[13] Las leyes se imprimieron en 1480: *Statuta Mediolani*, Milán: Paolo Suardi, 1480 (ISTC is00716000, GW online M43713). Sobre esta edición, véase: LEVEROTTI, Franca: «Leggi del principe, leggi della città nel ducato visconteo-sforzesco», en Rolando Dondarini, Gianmaria Varanini y Maria Venticelli (coord.): *Signori, regimi signorili e statuti nel tardo Medioevo. Convegno del Comitato italiano per gli studi e le edizioni delle fonti normative*, Bolonia: Pátron, 2003, pp. 160-168. Algunas notas sobre la imprenta de Suardi en: FRANCALANCI, Marco: «Fra scelte di produzione ed esiti comunicativi. L'evoluzione delle gride tipografiche milanesi del primo Cinquecento», en Marco Francalanci y Davide Martini (coord.): *Atti del convegno internazionale «Con la penna e con il torchio. Produzione e diffusione di testi normativi di prìncipi e città nell'Italia centro-settentrionale della prima età moderna.» Milano, 14-15 dicembre 2020,* dossier monografico, *Annuario dell'Archivio di Stato di Milano*, nº 2, 2021, pp. 187-210: 191.

[14] *Statuta Mediolani,* Milán: Ambrogio da Caponago por Alessandro Minuziano, 10 novembre 1498. Sobre la figura de Ludovico il Moro nos remitimos a: BENZONI, Gino: «Ludovico Sforza detto il Moro, Duca di Milano», *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXVI, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2006, <https://www.treccani.it/enciclopedia/ludovico-sforza-detto-il-moro-duca-di-milano_%28Dizionario-Biografico%29/> (04/02/2026).

[15] *Statuta Mediolani*, Milán: Alessandro Minuziano, 1502. Sobre el tema de la dominación francesa en Milán y Lombardía, los trabajos de Letizia Arcangeli son fundamentales, especialmente: ARCANGELI, Letizia: «Note su Milano e le città lombarde nelle guerre di Luigi XII (1499-1515)», en Gian Mario Anselmi y Angela de Benedictis (coord.): *Città in guerra. Esperienze e riflessioni nel primo '500. Bologna nella «Guerre d'Italia»*, Bolonia: Minerva, 2008, pp. 135-152; ARCANGELI, Letizia: «Cambiamenti di dominio nello stato milanese durante le prime guerre d'Italia (1495-1516). Dinamiche istituzionali e movimenti collettivi», en Marcello Bonazza y Silvana Seidel Menchi (coord.): *Dal Leone all'Aquila. Comunità, territori e cambi di regime nell'età di Massimiliano I. Atti del Convegno, Rovereto (14-15 maggio 2010)*, Rovereto: Edizioni Osiride, 2012, pp. 27-74. Por otros autores: STORTI STROCCHI, Claudia: «Progetti di riforma istituzionale: Milano nell'età di Luigi XII», en Gerhard Dilcher y Diego Quaglioni (coord.): *Gli inizi del diritto pubblico. Verso la costituzione del diritto pubblico tra medioevo e modernità*, III, Bolonia: Il Mulino, 2011, pp. 171-195. Véanse también las obras de: MESCHINI, Stefano: *Luigi XII Duca di Milano. Gli uomini e le istituzioni del primo dominio francese*,



ultorum sub pena librarum uigintiquinq; imperialium cui
libet eorum contrafacienti pro qualibet uice applicanda et
exigenda prout in proxime precedenti statuto continetur.

Rubrica generalis de tubatoribus
et de eorum ordinibus
et solutionibus:

De tubatoribus.

Sex sint tubatores communis Mediolani qui teneãtur
facere cridas ad scalas palatii magni Broleti communis Me-
diolani et ad Arengheriam que est super lobia de Oxiis in
eo Broleto et ad Carrubia portarum: uidelicet Orientalis
Romane: Ticinensis. Vercelline: Cumane: et noue Medio
ani et etiam alibi prout requiritur ex forma prouisionum
statutorum et decretorum uel prout sibi iniunctum fuerit
per illum de cuius mandato fient cride: et ibi tubam seu tu
bas sonare ad congregandum gentes pro audiendis cridis
sub pena librarum quattuor imperialium singula uice ap-
plicandarum communi Mediolani pro quolibet inobediẽ
te: et hẽant pro suo salario id quod taxatum fuerit in litteris
sui officii: et etiam pro cridis et relatiõibus id quod taxatũ
est in presentibus statutis respectu expressorum in presenti
bus statutis.

De tubis argenti manutenendis per
commune Mediolani et dandis
tubatoribus.

Manuteneantur per Commune Mediolani sex tube ar
genti bone et idonee que tradantur et assignentur tubato
ribus communis Mediolani pro usu tantum officii sui secũ

**Fig. 1.** *Statuta mediolani*, Milán, Alessandro Minuziano, 1502. Milán, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, INC.A.3/2. Por concesión del Ministero dei Beni e le Attività culturali e del Turismo/ Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Milán.

En esta segunda parte, hay una sección dedicada íntegramente a la descripción y regulación de las funciones de los pregoneros (Fig. 1).[16] Resulta que debían ser seis personas las que publicaran los edictos —que en el siglo XVI en Milán se llamaban *gride*— «ad scalas palatii magni Broleti communis Mediolani et ad Arengheriam que est super lobia de Oxiis in eo Broleto et ad carrubia portarum, videlicet Orientalis, Romane, Ticinensis, Vercelline, Cumane et Nove»; y especifica además que, una vez llegados al lugar, debían «tubam seu tubas sonare ad congregandum gentes pro audiendis cridis sub pena librarum quattuor imperialium».[17] Lo que leemos no es sorprendente: las puertas, de hecho, por su función de confín con el mundo exterior, eran unas de las zonas más delicadas y en las que más había que insistir a la hora de difundir las leyes. Los que entraban debían conocer las normas de la ciudad. Incluso

Milán: Franco Angeli, 2004; MESCHINI, Stefano: *La Francia nel Ducato di Milano. La politica di Luigi XII (1499-1512)*, Milán: Franco Angeli, 2006 y MESCHINI, Stefano: *La seconda dominazione francese nel Ducato di Milano. La politica e gli uomini di Francesco I (1515-1521)*, Pavia: Guardamagna, 2014.

[16] *Statuta Mediolani*, cc. 25v.-27v.

[17] Ibídem, c. 25v.

el hecho de que los estatutos mencionen el «*broletto*» como uno de los lugares más importantes de la comunicación institucional no es sorprendente: este era el centro de la vida pública de la ciudad y, además de acoger los oficios de muchos magistrados, tenía un fuerte valor simbólico.

Todavía es difícil imaginar que la difusión de leyes, a veces de vital importancia para la salud o la seguridad públicas, tuviera lugar únicamente en estas zonas de la ciudad. Conviene, por tanto, proceder a la lectura de los estatutos, donde el párrafo siguiente establece que los edictos que debían proclamarse debían entregarse por escrito a los pregoneros, quienes «teneantur et debeant dictas cridas facere, et eis factis teneantur eas ita scriptas dare et consignare in continenti Gubernatoribus statutorum communis Mediolani, qui eas ponant in quaterno iuxta consuetum».[18]

Son los frutos de esta práctica los que nos permiten hoy estudiar con mayor precisión las formas en que los pregoneros llevaban a cabo su trabajo. De hecho, cuando dejaban las leyes en la oficina del *Governatore degli Statuti*, un secretario dejaba al final del documento una descripción —más o menos precisa, dependiendo de diferentes factores, entre los que probablemente se encuentre el celo del redactor— de los lugares donde se había publicado la ley, anotando también el nombre del funcionario que se había encargado de ella y la hora de publicación. Por ejemplo, leemos en la nota dejada en la *Grida sul pagamento dei dazi*, emitida el 8 de mayo de 1500, que la publicación promovida por el pregón Innocenzo da Gallarate tuvo lugar en el *Arengo* y en el *Broletto* del municipio de Milán, en el puente de Sant'Eustorgio, ante la puerta Ticinese y en el cruce de la Porta Cumana el día «viii maij 1500 sono tubarum praemisso» (Fig. 2).[19]

El análisis de este caso nos muestra bien cómo la realidad cotidiana de las proclamaciones estaba mucho más articulada que la de los estatutos: cada ley, que regulaba aspectos particulares de la vida de la población, debía darse a conocer en lugares concretos. Así, una ley como la mostrada, sobre el pago de derechos, era importante

[18] Ibídem. Este pasaje, que reitera una costumbre vigente desde la primera mitad del siglo XVI, tiene mucha importancia. De hecho, gran parte de la documentación examinada para llevar a cabo esta investigación procede del trabajo de recopilación realizado por el *Ufficio del Governatore degli Statuti*, también conocido como *Ufficio Panigarola*. A este respecto, véase: SANTORO, Caterina: *Gli offici del comune di Milano e del dominio Visconteo-Sforzesco (1216-1515)*, Milán: Giuffrè, 1968, pp. 101-102; FERORELLI, Nicola: «L'Ufficio degli Statuti del Comune di Milano detto Panigarola», en Alfio Rosario Natale (coord.): *Archivi e archivisti milanesi*, I, Milán: Cisalpino-Goliardica, 1975, pp. 233-277 y LIVA, Giovanni: «Fonti per la storia della giustizia criminale milanese (secc. XVI-XVII): i fondi dell'Archivio di Stato di Milano», *Archivio Storico Lombardo*, nº 120, 1994, pp. 561-574. También cabe mencionar el capítulo: *De Gubernatore Statutorum*, en *Statuta Mediolani*, cc. 152v. - 153r.

[19] *Grida sul pagamento dei dazi*, Milán: 8 maggio 1500, MS. (Milán, Archivio di Stato, Carteggio visconteo-sforzesco, b. 1497, f. 8 maggio 1500). En la nota se lee: «Publicatum super platea Arenghi et in broletto communis mediolani et ad pontem sancti Eustorgij extra portam ticinensis, et ad carrubium portae cumanae mediolani per Innocentium de gallarate tubetam die veneris viii maij 1500 sono tubarum praemisso».

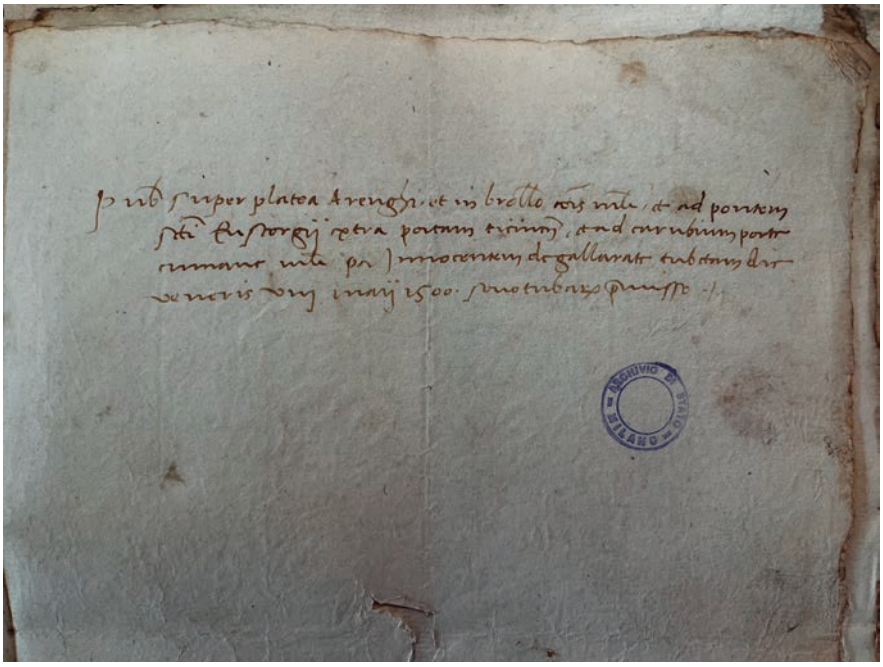


**Fig. 2.** Nota de publicación en la *Grida sul pagamento dei dazi*, Milán, 8 de mayo de 1500. Milán, Archivio di Stato, Carteggio visconteo-sforzesco, b. 1497, f. 8 maggio 1500. Por concesión del Ministero dei Beni e le Attività culturali e del Turismo/Archivio di Stato, Milán.

leerla cerca del pequeño lago de Sant'Eustorgio que, en Milán, antes de su inclusión en el tejido urbano con la construcción de las murallas españolas, pero que data de mediados del siglo XVI, servía de paso a las mercancías.[20]

No fue, sin embargo, un caso aislado; la nota dejada en el *verso* de la *Grida sull'indulgenza della Chiesa Maggiore*, datada el 19 de marzo de 1524 dice lo siguiente: «Publicatum super platea arenghi, ad sanctum franciscum et ad sanctam mariam de la scala porte nove mediolani per Alexandrum Oldanum tubetam ducalem die dominico xx mensis martij 1524. Sono tubarum praemisso» (Fig. 3). Cada ley, en definitiva, tenía su propia historia, y la vía de publicación seguía lógicas diferentes de vez en cuando.

[20] Sobre la construcción de las murallas españolas, nos remitimos aquí a la edición del siglo XIX del *Relazione di Don Ferrante Gonzaga, governatore di Milano, inviata all'imperatore Carlo V nel 1552 in difesa della progettata cinta dei bastioni*, Milán: Francesco Pagnoni, 1897.

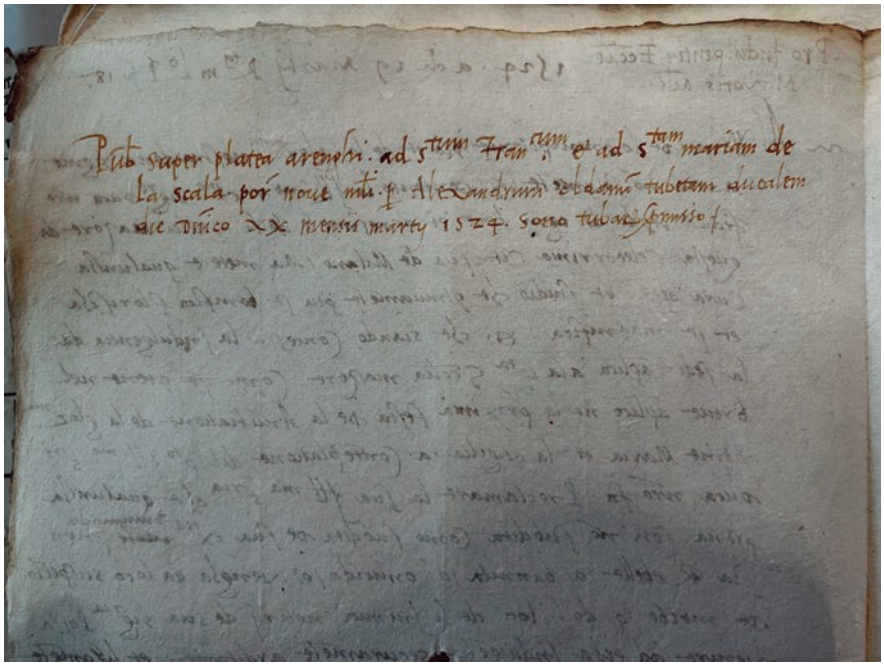



**Fig. 3.** Nota de publicación en la *Grida sull'indulgenza della Chiesa Maggiore*, Milán, 19 de marzo de 1524. Milán, Archivio di Stato, Carteggio visconteo-sforzesco, b. 1503, f. 19 marzo 1524. Por concesión del Ministero dei Beni e le Attività culturali e del Turismo/Archivio di Stato, Milán.

## 3. PUBLICACIÓN DE LEYES EN EL DUCADO

Por otra parte, conviene señalar que la circulación de los edictos milaneses no se limitaba a esta ciudad, sino que afectaban también a las entidades sometidas al dominio del centro principal, es decir, a las comunidades rurales y a las ciudades subordinadas. La gestión de este tipo de proclamaciones, cuando la materia de las normas lo requería, correspondía a los pregoneros milaneses en lo que se refería a las proclamaciones que debían realizarse en las comunidades rurales, mientras que se confiaba a los funcionarios de otras ciudades en lo que se refería a la circulación de edictos dentro de la jurisdicción de las ciudades bajo dominio milanés.

En el primer caso, cuando se publicaron leyes en zonas rurales dependientes de la jurisdicción de la ciudad de Milán, la tarea de publicar las normas seguía estando en manos de los seis funcionarios municipales. En efecto, estos debían, a menudo con la ayuda de caballos que hacían muy costosos tales trámites, proclamar las medidas a viva voz en las plazas de las ciudades o aldeas afectadas, dejando luego una copia de la medida a los ancianos de las comunidades, es decir, a los magistrados que adminis-

traban las pequeñas ciudades y que respondían directamente ante Milán.[21] Analizando algunos casos, parece habitual que el itinerario de los pregoneros no comenzaba en el centro de la ciudad, sino que terminaba allí. Después llegaban a las comunidades fuera de la ciudad y regresaban a Milán, deteniéndose para publicar los edictos en diversos centros rurales, concluyendo su itinerario publicando en el *broletto*: «el movimiento es, pues, centrípeto, no centrífugo».[22]

En cambio, la forma en que las leyes se extendieron a las demás ciudades del Ducado fue diferente. Las normas se enviaron desde Milán a los *podesta* de las comunidades vecinas, con instrucciones para que se publicaran debidamente. Este, después de cumplir con su deber utilizando sus pregoneros (de hecho, cada ciudad tenía los suyos), se encargaba de enviar a Milán de vuelta una nota certificando que el oficio se había llevado a cabo. La proclamación de las normas dentro de la jurisdicción de las demás ciudades del Ducado se confió a los aparatos de las propias ciudades. El proceso está bien documentado, examinaremos aquí brevemente el caso de Pavía, que en virtud de la universidad que ostentaba, su ilustre pasado y su posición geográfica, representaba una especie de segundo centro del Ducado.

La *Grida contro i ribelli* del 15 de diciembre de 1542 se imprimió presumiblemente en Milán. Es interesante señalar que, al pie del texto impreso, el impresor indica: «Publicata in civitate Mediolani die sabbati XVI decembris 1542».[23] Por tanto, transcurre un día entre la emisión y la publicación; el hecho de que esta información aparezca impresa presupone que la impresión se realizó después del momento de la publicación: la impresión debe producirse, por tanto, entre el 16 y el 18, ya que el mismo 18 de diciembre se envió una copia por carta al *podestà* de Pavía. El mandato de publicación, conservado en el Archivio Storico del Comune di Pavia, después de mencionar el nombre de Alfonso d'Avalos, Gobernador de Milán, dice así:

> Vi mandiamo qui alligata una grida in stampa (…) comettendovi la facciate publicare in quella Città et altri loci de la iurisdictione vostra secondo il solito, accio la passi in cognitione

[21] Era un cargo electivo, que cumplía funciones de conexión entre el centro y la periferia. Véase a este respecto: ANTONIELLI, Livio: «Una disputa corporativa nella Milano di fine Settecento: anziani versus sepoltori», en Stefano Levati y Marco Meriggi (coord.): *Con la ragione e col cuore. Studi dedicati a Carlo Capra*, Milán: Franco Angeli, 2008, pp. 341-368; ANTONIELLI, Livio: «Tra polizia sanitaria e polizia di prossimità: gli anziani di parrocchia nella Milano del Sei-Settecento», en Livio Antonielli (coord.): *La polizia sanitaria: dall'emergenza alla gestione della quotidianità,* Soveria Mannelli: Rubbettino, 2015, pp. 107-139.

[22] Este es el caso de la *Grida per il fiume Olona*, Milán: 24 settembre 1518, MS., publicada por el pregonero Aloisio Marliano (Milán, Archivio di Stato, Carteggio visconteo-sforzesco, b. 1499, f. 24 settembre 1518). Lo mismo puede deducirse a partir de la *Relazione sulla pubblicazione della grida sull'estimo fatta dal precone Aloisio Marliano*, que se conserva en: Milán, Archivio di Stato, Carteggio visconteo-sforzesco, b. 1502, f. 24 marzo 1523.

[23] *Grida contro i ribelli*, Milán: *sine notis*. 15 dicembre 1542. Pavia, Archivio Storico Civico, Parte Antica, Gride e Proclami, b. 426, f. 15 dicembre 1542.

de tutti et per quella appartiene all'offitio vostro, non manchareti d'exequir quanto in essa si contiene, et ne avvisareti de la publicatione».[24]

El mandato está firmado por los mismos validadores de la norma, Agostino Monti y Francesco Taverna. Desgraciadamente, no ha sido posible rastrear el certificado de publicación, enviado de Pavia a Milán para confirmar la celebración del oficio, pero podemos consultar los de otras normas. Por ejemplo, a continuación de la publicación en el campo de Pavía de una ley sobre la notificación de los ausentes, el *Podesta* de Pavia escribió a Geronimo Spissia, *Vicario del Capitano di Giustizia* de Milán: «hoggi in essecutione de le V. S. de XXIII del passato ho fatto publicare in questa città la crida mandatami contra li absenti (…)».[25]

El certificado de publicación por algún error no debió de ser enviado, ya que se conserva en los archivos de Pavía, y resulta ser un valioso testimonio de las relaciones administrativas entre las ciudades dependientes y la principal. En suelo pavía, como ya se ha dicho, son los ediles de Pavía quienes se encargan de la publicación, a cargo de funcionarios equivalentes a los pregoneros milaneses.[26] Evidentemente, la misma hipótesis puede extenderse a los demás centros del ducado de Milán.

## 4. OBSERVACIONES CONCLUSIVAS

Tras estos breves ejemplos, útiles para mostrar en esencia cuáles eran las pautas de comunicación en el Ducado de Milán (que, como hemos visto, cambiaban de norma en función de las necesidades particulares, pero que se concentraban en zonas especialmente significativas de la ciudad), conviene reflexionar sobre algunos aspectos más: primero, la importancia que tenía la materialidad de los documentos; y, segundo, el valor político de estas prácticas sociales.

Comencemos por el segundo punto. La historiografía reciente insiste en este aspecto, sobre todo gracias a una corriente de la Paleografía que tiene sus raíces en el magisterio de Armando Petrucci.[27] La Historia social de la cultura escrita, como se la

[24] *Mandato di pubblicazione inviato da Milano al podestà di Pavia*, Milán: 18 dicembre 1542, MS. Se conserva en Pavia, Archivio Storico Civico, Parte Antica, Gride e Proclami, b. 427, f. 18 dicembre 1542.

[25] *Nota sulla pubblicazione della grida sulla notificazione degli assenti*, Pavia, 1 marzo 1543, MS. Se conserva en: Pavia, Archivio Storico Civico, Parte Antica, Gride e Proclami, b. 426, f. 1 marzo 1543.

[26] El cargo de los pregoneros de la ciudad de Pavía estaba regulado en los estatutos de la comunidad. Véase el capítulo IX del primer libro, *De electione et officio praeconum Communis Papiae, et de eorum salario*, en *Statuta Civitatis et Principatum Papiae,* Pavia: Girolamo Bartoli, 1590, pp. 5-6.

[27] De hecho, estas cuestiones han sido abordadas en varias ocasiones por Petrucci, por ejemplo en: PETRUCCI, Armando: «Appunti per una premessa», en Zita Zanardi (coord.): *Bononia Manifesta. Bandi, editti, costituzioni e provvedimenti diversi stampati nel XVI secolo per Bologna e il suo territorio*, Florencia: Leo

ha llamado, ha tratado de estudiar a partir de los estímulos de las obras del paleógrafo romano el protagonismo que los escritos expuestos tenían en la sociedad, destacando el gesto político que subyace bajo la exhibición de un mensaje, ya sea este fácilmente inteligible para toda la población o de difícil comprensión para muchos. En este sentido, precisamente pensando en el tipo de material que nos ocupa, Antonio Castillo Gómez ha argumentado perspicazmente que: «mediante l'annuncio pubblico e l'immediata affissione del documento nei luoghi destinati a tale scopo, il potere si faceva visibile e legittimava la sua autorità, per cui il suo significato era a volte più simbolico politico che amministrativo-giuridico».[28]

Esta afirmación es fundamental y las conclusiones que pueden extraerse de ella cobran aún más importancia si se encuadra el discurso en el contexto particular de la comunicación del siglo XVI. En este periodo, de hecho, las leyes se producían cada vez más mediante el uso de la imprenta. Este cambio es notable: de hecho, permitió refinar la capacidad comunicativa de los documentos, enriqueciendo normas que solían ser solo textuales con imágenes y símbolos del poder que las había emitido.[29]

El discurso de la materialidad de las normas vuelve ahora a la palestra, porque, sobre todo con la difusión de las leyes impresas, el paisaje urbano comienza a llenarse, no solo de leyes expuestas, sino también de escudos del poder civil, que pasan a formar parte del paisaje, permaneciendo en él y contribuyendo a connotar determinados lugares con nuevas características, dependientes de su presencia. Con la difusión de las normas tipográficas, hay que razonar, por tanto, en torno al concepto de «permanencia» de las normas en los lugares. Evidentemente, esta permanencia también estaba garantizada por las normas manuscritas —y en otros casos por las leyes epigráficas—, aunque es con el documento tipográfico con el que el fenómeno alcanza su sublimación, ya que este se estudia en sus elementos iconográficos y textuales para responder mejor a estas exigencias y se propone incesantemente a través de testigos siempre nuevos a los ciudadanos.

---

S. Olschki, 1996, pp. V-XV y en un sentido más general, en el clásico: PETRUCCI, Armando: *La scrittura. Ideologia e rappresentazione*, Turín: Einaudi,1986.

[28] CASTILLO GÓMEZ, Antonio: «Scrittura e immagine nei testi urbani effimeri nella Spagna della prima età moderna», en Edoardo Barbieri Y Luca Rivali (coord.): Imago librorum. *Mille anni di forme del libro in Europa*, Florencia: Leo S. Olschki, 2021, pp. 335-336. Del mismo autor véase también: «Writings on the Streets: Ephemeral Texts and Public Space in the Early Modern Hispanic World», en Martyn Lyons y Rita Marquilhas (coords.): *Approaches to the History of Written Culture A World Inscribed*, Londres: Palgrave Macmillan, 2017, pp. 73-96; «Edictos, carteles y pasquines. Papeles efímeros y comunicación urbana en la sociedad hispana de la temprana Edad Moderna», en Antonio Castillo Gomez (coord.): *Efímeros y menudencias en España y Italia durante la Edad Moderna*, dossier monografico, *La Bibliofilía*, nº 121-2, 2019, pp. 207-236.

[29] Sobre estas cuestiones, véase la reciente publicación: FRANCALANCI, Marco: «Fra scelte di produzione ed esiti comunicativi. L'evoluzione delle gride tipografiche milanesi del primo Cinquecento», pp. 187-210.

Evidentemente, a la hora de estudiar estos fenómenos, es necesario tener en cuenta que la exposición de las leyes, ya fuera en manuscrito o impresas, era solo una parte del complejo y multimediático proceso de su publicación. Sin embargo, precisamente por las implicaciones políticas del fenómeno, es de esperar un creciente interés por parte de historiadores y paleógrafos por estos asuntos, que pueden dar fe del concepto que las administraciones desarrollaron de determinadas zonas de su territorio en un momento dado y que pueden ofrecernos informaciones de gran valor sobre la dinámica de la circulación de noticias e informaciones. Por lo tanto, esperamos que este tipo de investigación, para los elementos de interés señalados hasta ahora, se difunda más ampliamente en el futuro y que sea posible hacerse una idea precisa de la dinámica de la circulación de las normas en el mayor número posible de administraciones, de modo que podamos afinar nuestros conocimientos sobre la historia política y la historia de la comunicación.

18

# Bandi, editti e provvedimenti del vescovo e della Repubblica di Lucca tra XVI e XVII secolo

Davide Martini

*Università Cattolica di Milano*[1]

> Quando sei banditore allatti l'umanità.
> Sei sicuro di avere sempre latte e sempre bocche.
>
> (Fred Vargas, *Parti in fretta e non tornare,* 2001)

La scarsità di fonti documentarie è una delle maggiori difficoltà che gli storici dell'Età Moderna incontrano negli studi sulla città di Lucca.[2] Una circostanza generata dalla prolungata diffidenza che le autorità dell'antica città-Stato nutrirono nei confronti della circolazione di storie, cronache e annali relativi alla propria comunità, sia manoscritti che a stampa. Si trattò di un vero e proprio freno all'ostentazione pubblica della storia locale, parte di una più articolata strategia di nascondimento, perseguita dai governanti aristocratici per tenere al riparo il loro «pacifico et populare stato» dall'ingerenza delle grandi potenze di Antico Regime.[3] In tal modo, Lucca riuscì a

[1] Nel contributo si citeranno sempre in maniera compendiosa: EDIT16 = *Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo*, versione digitale disponibile online all'indirizzo <http://edit16.iccu.sbn.it> (04/02/2026); SBN = OPAC del Servizio Bibliotecario Nazionale, disponibile online all'indirizzo <http://www.sbn.it> (04/02/2026); DBI = *Dizionario Biografico degli Italiani*, 100 volumi pubblicati al 2024, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960.

[2] SABBATINI, Renzo: *Per la storia di Lucca in età moderna*, Lucca: Maria Pacini Fazzi, 2005, p. 5.

[3] Si vedano in merito: BERENGO, Marino: *Nobili e mercanti nella Lucca del Cinquecento*, Torino: Einaudi, 1962, pp. 11-82 (cap. *Il pacifico et populare stato*); *Per i trent'anni di* Nobili e mercanti nella Lucca del Cinquecento *(atti della giornata di studi in onore di Marino Berengo, Lucca, 21 ottobre 1995)*, Lucca: Maria Pacini Fazzi, 1998; ADORNI-BRACCESI, Simonetta e SIMONETTI, Guja: «Lucca, Repubblica e città imperiale, da Carlo IV di Boemia a Carlo V», in Simonetta Adorni-Braccesi e Mario Ascheri (a cura di): *Politica e cultura nelle repubbliche italiane dal Medioevo all'Età moderna: Firenze, Genova, Lucca, Siena, Venezia*, Roma: Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea, 2001, pp. 267-308; TABACCHI, Stefano: «Lucca e Carlo V. Tra difesa della "libertas" e adesione al sistema imperiale», in Francesca Cantù e Maria Antonietta Visceglia (a cura di): *L'Italia di Carlo V. Guerra, religione e politica nel primo Cinquecento*, Roma: Viella, 2003, pp. 411-432; SABBATINI, Renzo: «Lucca, la Repubblica prudente», in Elena Fasano Guarini; Renzo Sabbatini e Marco Natalizi (a cura di): *Repubblicanesimo e repubbliche nell'Europa di antico regime*, Milano: Franco Angeli, 2007,

conservare l'indipendenza acquisita dall'imperatore Carlo IV nel 1369 ed eroicamente difesa da Castruccio Castracani, il condottiero di origine lucchese che guidò i ghibellini contro le milizie guelfe nella battaglia di Altopascio (23 settembre 1325).[4]

Si deve a Marino Berengo e al suo ineguagliato saggio *Nobili e mercanti nella Lucca del Cinquecento* il merito di aver fornito una prima complessiva sintesi di questa condotta cauta e prudente, che a livello diplomatico insistette sulla «picciolezza» e inoffensività di uno Stato dalle dimensioni modeste, arroccato nella Toscana nord-occidentale tra l'Appennino tosco-emiliano e il Mar Tirreno.[5] Protetta dalle imponenti mura,[6] in epoca moderna la comunità lucchese era governata da una repubblica oligarchica, fondata su due organi assembleari: un Consiglio Generale (con poteri legislativi) di trecento cittadini, i cui seggi erano per i due terzi destinati alla nobiltà e per un terzo al popolo minuto, e un più ristretto Consiglio degli Anziani (con potere esecutivo), costituito da dodici membri e presieduto da un Gonfaloniere di giustizia.[7]

I lucchesi, conservatori e tendenzialmente neutrali sullo scacchiere politico europeo,[8] furono un popolo pacifico e dedito ai commerci.[9] Le rotte mercantili, già dal

pp. 253-286; SEIDEL, Max e SILVA, Romano: *Potere delle immagini, immagini del potere. Lucca città imperiale: iconografia politica*, Venezia: Marsilio, 2007, pp. 11-18.

[4] In generale sulla storia di Lucca si vedano: JONES, John: *History of Lucca*, Lucca: Maria Pacini Fazzi, 2010; DEL PUNTA, Ignazio: *Storia illustrata di Lucca*, Pisa: Pacini, 2006; MANCINI, Augusto: *Storia di Lucca*, Lucca: Maria Pacini Fazzi, 1896; TOMMASI, Girolamo e MINUTOLI, Carlo: *Sommario della storia di Lucca dall'anno MIV all'anno MDCC compilato su documenti contemporanei da Girolamo Tommasi, archivista degli atti del governo, continuato sino all'anno 1790 e seguito da una scelta degl'indicati documenti per cura di Carlo Minutoli*, Firenze: Vieusseux, 1847. Il profilo più recente su Castruccio Castracani è quello redatto da GREEN, Louis: *Castruccio Castracani. A Study on the Origins and Character of a Fourteenth Century Italian Despotism*, Oxford: Claredon Press, 1986. Sulle vicende che portarono alla battaglia di Altopascio basti qui il rimando a TOMMASI, G.: *Sommario della storia di Lucca…* , pp. 182-199, ma è da tenere in considerazione anche la monografia di BERTI, Roberto: *La battaglia di Altopascio*, Lucca: Stranevisioni, 2003.

[5] BERENGO, M.: *Nobili e mercanti…* , pp. 12-13.

[6] Sulla cinta muraria si vedano almeno: MARTINELLI, Roberta e PUCCINELLI, Giuliana: *Lucca. Le mura del Cinquecento. Vicende costruttive dal 1500 al 1650*, Lucca: Pacini Fazzi, 1983; MARTINELLI, Roberta e PARMINI, Giovanni: *Le mura rinascimentali*, Lucca: Centro Internazionale per lo studio delle Cerchia Urbane, 1991; MARTINELLI, Roberta e LUPI, Luca: *Lucca e le sue mura: una storia di cinque secoli*, Lucca: PubliEd, 2013.

[7] Sul periodo repubblicano della storia di Lucca: MANSELLI, Raoul: *La Repubblica di Lucca*, Torino: UTET Libreria, 1986; *La Repubblica di Lucca (1400-1699)*, Milano: Franco Maria Ricci, 2002; TANGHERONI, Marco e SIMONETTI, Guja (a cura di): *Lucca repubblicana*, Lucca: PubliEd, 2008. Sull'ordinamento istituzionale è invece utile CIANELLI, Antonio Nicolao: «Sistema di governo in Lucca dal 1430 fino al 1556», in *Memorie e documenti per servire all'istoria della città e Stato di Lucca*, 2 voll., Lucca: Bertini, 1816-1817, n.º 2, 1816, pp. 151-270 e ROMITI, Antonio: «La struttura istituzionale della Repubblica lucchese nel secolo XVI», in Isa Belli Barsali (a cura di): *I palazzi dei mercanti nella libera Lucca del '500. Immagine di una città-stato al tempo dei Medici (catalogo della mostra di Lucca, Palazzo Pubblico, 28 giugno-29 settembre 1980)*, Lucca: Maria Pacini Fazzi, 1980, pp. 31-60.

[8] In materia di diplomazia e politica estera si veda il saggio di SABBATINI, Renzo: *Le mura e l'Europa. Aspetti della politica estera della Repubblica di Lucca (1500-1799)*, Milano: Franco Angeli, 2012.

[9] Sulla spiccata propensione mercantile dei lucchesi, oltre a BERENGO, M.: *Nobili e mercanti…* , pp.

Medioevo perno centrale del sistema economico-finanziario, erano molto estese e contavano numerosi avamposti sia in Italia che all'estero, soprattutto in Francia, Svizzera e nelle Fiandre.[10] I proventi commerciali diedero presto impulso a una raffinata committenza artistica, come nel caso del celebre *Ritratto dei coniugi Arnolfini* (Londra, National Gallery), dipinto nel 1464 dal pittore fiammingo Jan Van Eyck, in cui sembra sia stato rappresentato il facoltoso Giovanni Arnolfini, esponente di una potente famiglia patrizia che si era trasferito da Lucca a Bruges per intraprendere proficui commerci in drappi di seta.[11]

E non c'è dubbio che la difesa a oltranza dell'autonomia giurisdizionale produsse gli effetti sperati: infatti, i lucchesi superarono incolumi il periodo delle guerre d'Italia e si mantennero indipendenti fino al 1799, quando la minaccia delle truppe napoleoniche discese in Italia impose alla classe dirigente di avviare una trattativa con il futuro Imperatore dei Francesi per evitare la perdita del proprio *status* sociale.[12] Del resto, un

235-290 (cap. *Mercatura e nobiltà*), sviluppano l'argomento in maniera più estesa: BERTINI, Elio: *Le grandi famiglie dei mercanti lucchesi: l'oligarchia a Lucca e la congiura degli Antelminelli (secc. XVI-XVII)*, Lucca: Maria Pacini Fazzi, 1976; MAZZEI, Rita: *La società lucchese del Seicento*, Lucca: Maria Pacini Fazzi, 1977; PARENTI CENAMI, Olimpia: *Lucca dei mercanti-patrizi lucchesi*, Firenze: Nardini - Centro internazionale del libro, 1977; MAZZEI, Rita e FANFANI, Tommaso (a cura di): *Lucca e l'Europa degli affari: secoli XV-XVII (convegno internazionale di studi organizzato a conclusione delle manifestazioni per il cinquecentenario di fondazione della Banca del Monte di Lucca, Lucca, 1-2 dicembre 1989)*, Lucca: Pacini Fazzi, 1990; BERTELLI, Sergio: *Trittico: Lucca, Ragusa, Boston. Tre città mercantili tra Cinque e Seicento*, Roma: Donzelli, 2004.

[10] Nell'impossibilità di riportare la moltitudine di contributi sugli affari economici dei lucchesi in Europa, basti qui citare: MIROT, Léon e LAZZARESCHI, Eugenio: «Lettere di mercanti lucchesi da Bruges a Parigi (1407-1421)», *Bollettino storico lucchese*, n.º 1, 1929, pp. 166-173; LAZZERESCHI, Eugenio (a cura di): *Libro della comunità di mercanti lucchesi a Bruges*, Milano: Malfasi, 1946; SABBATINI, Renzo: *«Cercar esca»: mercanti lucchesi ad Anversa nel Cinquecento*, Firenze: Salimbeni, 1985; BURLAMACCHI, Vincenzo e ADORNI-BRACCESI, Simonetta (a cura di): *Libro di ricordi degnissimi delle nostre famiglie*, Roma: Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea, 1993; CESARI, Cinzia: *Mercanti lucchesi ad Amsterdam nel Seicento: Girolamo e Pompeo Parensi*, Lucca: Maria Pacini Fazzi, 1989; ADORNI-BRACCESI, Simonetta: «Mecenatismo e propaganda religiosa dei mercanti lucchesi tra Ginevra, Lione e l'Italia», *Bollettino della Società di studi valdesi*, n.º 157, 1995, pp. 27-52; DEL PUNTA, Ignazio: *Mercanti e banchieri lucchesi nel Duecento*, Pisa: PLUS, 2004. Si segnala inoltre la mostra documentaria intitolata *Lucca e l'Europa: rapporto con le Fiandre (secc. XVI-XVI)*, allestita domenica 22 settembre 2019 presso l'Archivio di Stato di Lucca.

[11] Sulla scorta del critico d'arte Erwin Panowsky e del suo articolo «Jan Van Eyck's Arnolfini Portrait» (*The Burlington Magazine for Connoisseurs*, n.º 372, 1934, pp. 117-119 e 122-127), la critica tradizionale ritiene che nel dipinto sia ritratto l'aristocratico lucchese insieme alla moglie Costanza (si veda anche la voce biografica di CAPITANI, Ovidio: *Giovanni Arnolfini*, in *DBI,* n.º 4, 1962, pp. 264-265). Tuttavia, considerato l'elevato apparato simbolico presente sulla tela, alcuni studiosi hanno osteggiato tale interpretazione, suggerendo un'ipotesi alternativa: infatti, il cognome Arnolfini potrebbe essere stato tramandato per un malinteso linguistico a causa dell'errata interpretazione nella dicitura fiamminga «Hernoul-le-Fin», con cui l'opera è descritta dai primi inventari di beni. Per maggiori informazioni si veda PAOLI, Marco: *Jan Van Eyck alla conquista della rosa. Il «Matrimonio Arnolfini» della National Gallery di Londra*, Lucca: Maria Pacini Fazzi, 2010.

[12] A sua volta, Napoleone accorpò i territori di Lucca e Piombino e li cedette alla sorella Elisa, sposata con Felice Baciocchi, un capitano del Reggimento Reale francese di origine corso-genovese. Su questi personaggi si vedano le voci biografiche di BARTOCCINI, Fiorella: *Felice Baciocchi*, in *DBI*, n.º 5, 1963, pp. 59-61 ed *Elisa*

atteggiamento analogo si era già manifestato tra il 1557 e il 1558, quando la Repubblica fu coinvolta nella spartizione delle zone d'influenza tra Spagna e Impero, da cui uscì felicemente solo dopo essersi adoperata in faticose ambascerie e aver corrisposto lauti compensi a entrambe le parti.[13]

La panoramica fin qui proposta non sarebbe completa se non si considerasse l'importante ruolo svolto dall'autorità ecclesiastica. Gli edifici di culto, eretti in gran numero all'interno del caratteristico centro storico lucchese, potrebbero costituire una prova sufficiente di tale presenza, tanto che Lucca viene comunemente definita anche «città delle cento chiese». Un'ulteriore testimonianza della sentita devozione locale viene dal culto della Santa Croce, altrimenti nota come Volto Santo:[14] un antico crocifisso ligneo dall'effigie tunicata, situato all'interno della Cattedrale di S. Martino e citato pure nella *Commedia* dantesca.[15] Secondo la leggenda, tramandata sotto il nome del diacono Leboino e compilata in ultima redazione nel XII secolo,[16] il Volto Santo sarebbe stato scolpito da una mano angelica poco dopo la crocifissione di Gesù e ne riprodurrebbe le sue autentiche sembianze.

Forte di un'autorità vescovile, nel Cinquecento la Chiesa di Lucca dovette contrastare il dilagare dell'eresia protestante, la cui diffusione fu più precoce là che altrove.[17] Per questa ragione sorsero dissidi tra gli ordini religiosi locali, ma ben più evidenti furono i contrasti tra le istituzioni ecclesiastiche e il potere secolare:[18] stemperati sotto

*Bonaparte*, in *DBI*, n.º 11, 1969, pp. 556-559, insieme alle più recenti monografie su questo particolare frangente nella storia di Lucca: CAMAIANI, Pier Giorgio: *Un patriziato di fronte alla rivoluzione francese: la repubblica oligarchica di Lucca dal 1789 al 1799*, Firenze: Olschki, 1984; LAZZARESCHI, Eugenio: *Elisa Bonaparte Baciocchi nella vita e nel costume del suo tempo*, Lucca: Maria Pacini Fazzi, 2003 e BURLAMACCHI, Leo: *La bufera napoleonica in un piccolo stato italiano: dalla Repubblica di Lucca al Principato di Elisa Baciocchi*, Lucca: Maria Pacini Fazzi, 2018.

[13] ADORNI-BRACCESI, Simonetta: «La Repubblica di Lucca fra Spagna e Impero: il mercanteggiamento della libertà (1557-1558)», *Nuova rivista storica*, n.º 67, 1983, pp. 345-366.

[14] L'estesissima bibliografia sul Volto Santo impone di citare qui soltanto le pubblicazioni più significative: BARACCHINI, Clara e FILIERI, Maria Teresa (a cura di): *Il Volto Santo: storia e culto (catalogo della mostra di Lucca, Chiesa SS. Giovanni e Reparata, 21 ottobre-21 dicembre 1982)*, Lucca: Maria Pacini Fazzi, 1982; *La Santa Croce di Lucca, il Volto Santo: storia, tradizioni, immagini (atti del convegno di Lucca, Villa Bottini, 1-3 marzo 2001)*, Lucca: Editori dell'Acero, 2003; MARTINELLI, Stefano: *L'immagine del Volto Santo di Lucca: il successo europeo di un'iconografia medievale*, Pisa: ETS, 2016. Per ulteriori rimandi si veda l'Archivio digitale del Volto Santo (ARVO), <http://www.archiviovoltosanto.org/> (04/02/2026).

[15] *Inf.* XXI, 48.

[16] In attesa dell'edizione critica del testo promessa dal prof. Michele Camillo Ferrari dell'Università Friedrich-Alexander di Erlangen-Norimberga, si veda quanto riportato da SAVIGNI, Raffaele: «The Roman Veronica and the Holy Face of Lucca: Parallelisms and Tangents in the Formation of Their Respetive Traditions», in Amanda Murphy; Herbert L. Kessler; Marco Petoletti; Eamon Duffy e Guido Milanese (eds.): *The European Fortune of the Roman Veronica in the Middle Ages*, Brno-Turnhout: Masaryk University-Brepols, 2017, pp. 274-285.

[17] Assolutamente fondamentale in questo ambito il saggio di ADORNI-BRACCESI, Simonetta: «*Una città infetta*». *La Repubblica di Lucca nella crisi religiosa del Cinquecento*, Firenze: Olschki, 1994.

[18] Per un quadro completo dei protagonisti e delle diverse sensibilità religiose presenti a Lucca nel Cinque-

il breve vescovato di Bartolomeo Guidiccioni (1546-1549), ripresero in toni più aspri con il suo intransigente nipote e successore, Alessandro I Guidiccioni (1549-1600).[19] Questi, allarmato che al pontefice fossero giunte notizie di Lucca come il «luogo più infetto d'Italia», paventò la possibilità di insediarvi il Tribunale dell'Inquisizione.[20] A quel punto, i magistrati laici si prodigarono per impedire alla Curia Romana di immischiarsi negli affari lucchesi: furono processati alcuni conclamati eretici (benché di scarso prestigio pubblico), così da placare le preoccupazioni del Vescovo, ma garantendo comunque al Foro cittadino la libertà di giudicare in materia di religione.[21] Successivamente, altri lucchesi che avevano abbracciato le idee riformate preferirono emigrare spontaneamente Oltralpe pur di non subire repressioni di sorta.[22]

L'embargo governativo sulla memoria storica e la delicata situazione sul fronte religioso non impedirono comunque alla popolazione lucchese di coltivare la storiografia in ambito privato, compilando resoconti e libri di ricordanze, molti dei quali rimangono ancora oggi inediti.[23] Allo stesso modo, esistono a Lucca altre fonti storiche di prima mano, a cui non sembra sia stata ancora prestata la giusta attenzione. In particolare, è nota da tempo l'esistenza di una considerevole quantità di bandi e manifesti stampati in loco, indicativamente tra XVI e XIX secolo, destinati all'affissione pubblica nei principali luoghi di aggregazione urbana. Nelle epoche passate, tali documenti sono stati riuniti in appositi faldoni dagli addetti di biblioteche e archivi locali, ma

---

cento, si vedano BERENGO, M.: *Nobili e mercanti…*, pp. 357-454 (cap. *La vita religiosa*) e ADORNI-BRACCESI, Simonetta: *«Una città infetta»…*, pp. 243-317, ma si consideri anche il contributo di TREBILIANI, Maria Luisa: «Crisi di rapporti Stato-Chiesa nella Repubblica di Lucca», *Rivista della storia della Chiesa in Italia*, n.º 54, 2000, pp. 71-89.

[19] Per una cronistoria dei vescovi lucchesi si può fare riferimento a BONGI, Salvatore (a cura di): *Inventario del Regio Archivio di Stato in Lucca*, 4 voll., Lucca: Tipografia Giusti, 1872-1888, IV, 1888, pp. 96-113 e a TORI, Giorgio: «I vescovi della Diocesi di Lucca in epoca moderna», in *Istituzioni e società toscana nell'età moderna (atti delle giornate di studio dedicate a Giuseppe Pansini, Firenze, 4-5 dicembre 1992)*, 2 voll., Roma: Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i beni archivistici, 1994, pp. 718-728.

[20] TOMMASI, G.: *Sommario della storia di Lucca…*, pp. 439-447; ADORNI-BRACCESI, Simonetta: «La Repubblica di Lucca e "l'aborrita" Inquisizione: istituzione e società», in *L'Inquisizione romana in Italia nell'età moderna: archivi, problemi di metodo e nuove ricerche (atti del seminario internazionale di Trieste, 18-20 maggio 1988)*, Roma: Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i beni archivistici, 1991, pp. 233-262; ADORNI-BRACCESI, Simonetta: *«Una città infetta»…*, pp. 319-388.

[21] Ibídem, pp. 367-371.

[22] ADORNI-BRACCESI, Simonetta e SODINI, Carla (a cura di): *L'emigrazione confessionale dei lucchesi in Europa (XVI-XVII secolo)*, Firenze: Edifir, 1999.

[23] Si vedano in particolare BONGI, Salvatore (a cura di): *Le Croniche di Giovanni Sercambi lucchese pubblicate sui manoscritti originali*, 3 voll., Lucca: Giusti, 1892-1893 (Torino: Bottega d'Erasmo, 1969); e CIVITALE, Giuseppe e LEONARDI, Mario F. (a cura di): *Historie di Lucca*, 2 voll., Roma: Istituto per l'età moderna e contemporanea, 1983. Sui preziosi libri di ricordanze, invece, resta fondamentale il contributo di TIRELLI, Vito: «I "libri di ricordanze" a Lucca», in *La famiglia e la vita quotidiana in Europa dal '400 al '600: fonti e problemi (atti del convegno internazionale di Milano, 1-4 dicembre 1983)*, Como: New Press, 1986, pp. 123-165.

dopo tale preventiva fase di riordino non sono seguite sistematiche attività di studio e catalogazione.

In Italia, però, il caso lucchese non è affatto isolato: altre località della penisola conservano collezioni di materiali volanti, che giacciono dimenticate nei depositi di biblioteche, archivi o musei, e ancora attendono di essere riportate alla luce.[24] Ciò nonostante, si incontrano anche progetti virtuosi, promossi da enti e istituzioni locali, che hanno saputo valorizzare al meglio queste raccolte relative a singole città o aree geografiche più estese.[25] Questo ritardo è dovuto a due motivi distinti: da un lato, la marcata frammentazione geopolitica subìta dalla penisola italica nel corso dei secoli ha causato evidenti fratture a livello territoriale, sociale e linguistico, a cui si è iniziato a porre rimedio soltanto a partire dal 1861, in seguito al compimento dell'Unità d'Italia;[26] dall'altro, tale situazione è figlia di un'errata convinzione maturata in passato tra i funzionari dediti alla conservazione del materiale antico, che reputavano i documenti effimeri quali fratelli «minori» delle più pregiate collezioni archivistiche e librarie.[27]

[24] Sui problemi legati alla disseminazione dei bandi a stampa in differenti luoghi di conservazione: BRUNI, Flavia: «La catalogazione di manifesti e fogli volanti tra archivi e biblioteche», in Manuela Grillo (a cura di): *Scrittura e potere. Leggi e bandi tra età moderna e contemporanea (atti del convegno di Roma, Biblioteca di storia moderna e contemporanea, 24 settembre 2015)*, Cargeghe: Editoriale Documenta, 2014, pp. 61-74; BRUNI, Flavia: «Early Modern Broadsheets between Archives and Libraries: Towards a Possible Integration», in Andrew Pettegree (ed.): *Broadsheets. Single-Sheets Publishing in the First Age of Print*, Leinden-Boston: Brill, 2017, pp. 33-54; PAOLONI, Giovanni: «In biblioteca e in archivio: una riflessione sulla natura documentaria dei bandi », *Nuovi annali della scuola speciali per archivisti e bibliotecari*, n.º 32, 2018, pp. 197-205.

[25] Tra i repertori più rappresentativi basti qui citare: BERTOLI, Gustavo (a cura di): *Leggi e bandi del periodo mediceo posseduti dalla Biblioteca nazionale centrale di Firenze. 1534-1600*, Firenze: Titivillus, 1992; ZANARDI, Zita (a cura di): *Bononia manifesta. Catalogo dei bandi, editti, costituzioni e provvedimenti diversi, stampati nel XVI secolo per Bologna e il suo territorio*, Firenze: Olschki, 1996 (da consultarsi insieme a ZANARDI, Zita (a cura di): *Bononia manifesta. Supplemento al catalogo dei bandi, editti, costituzioni e provvedimenti diversi, stampati nel XVI secolo per Bologna e il suo territorio*, Firenze: Olschki, 2014); GIANESINI, Raffaele: *I proclami veneziani della Biblioteca Civica V. Joppi di Udine*, Firenze: Olschki, 1997; HAUSBERGHER, Mauro: *Volendo questo illustrissimo magistrato consolare: trecento anni di editoria pubblica a Trento*, Trento: Soprintendenza per i Beni librari e archivistici, 2005; GRILLO, Manuela: *Leggi e bandi di antico regime*, Cargeghe: Editoriale Documenta, 2014. Per una lista più ampia di questi strumenti si rimanda alla bibliografia proposta in calce a Gruppo di lavoro sulla digitalizzazione di bandi, manifesti e fogli volanti (a cura di): *Linee guida per la digitalizzazione di bandi, manifesti e fogli volanti*, Roma: ICCU, 2006 e al già citato volume di GRILLO, Manuela: *Leggi e bandi di antico regime…* , pp. 721-739.

[26] Per le implicazioni storico-letterarie resta magistrale la lezione di DIONISOTTI, Carlo: *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino: Einaudi, 1967; per gli aspetti linguistici si può fare riferimento a LOPORCARO, Giuseppe: *Profilo linguistico dei dialetti italiani*, Roma-Bari: Laterza, 2009.

[27] TAVONI, Maria Gioia: «I "materiali minori". Uno spazio per la storia del libro», in Maria Gioia Tavoni e Françoise Waquet (a cura di): *Gli spazi del libro nell'Europa del XVIII secolo*, Bologna: Patron, 1997, pp. 87-111; ma si deve a Ugo Rozzo il merito di aver energicamente sollevato la questione per i primi secoli di storia della stampa, grazie a pubblicazioni dai titoli decisamente eloquenti: ROZZO, Ugo: «La strage degli innocenti», in *L'oggetto libro 2000*, Milano: Sylvestre Bonnard, 2000, pp. 114-131; ROZZO, Ugo: *La strage ignorata. I fogli volanti a stampa nell'Italia dei secoli XV e XVI,* Udine: Forum, 2008. Lo stesso Rozzo è poi tornato più volte sul tema con i seguenti contributi: ROZZO, Ugo: «I fogli volanti a stampa nell'Italia del secolo XV», in Luigi

Tenuto debito conto di queste circostanze, ma senza ambizione di esaustività, si intende qui fornire un primo affondo sui bandi, editti e provvedimenti, dati alle stampe dalla Repubblica e dal vescovo di Lucca tra il XVI al XVII secolo. Innanzitutto, verrà fornita una lista delle collezioni dove è possibile reperire tale materiale e si darà notizia dei ritrovamenti più significativi, utili persino a riconsiderare le nostre attuali conoscenze sulla diffusione dell'arte tipografica a Lucca.[28] In tal modo, si auspica che le istituzioni locali riconoscano il grande valore storico di tale documentazione e adottino adeguate pratiche rivolte alla loro conservazione (perché una buona parte dei documenti esaminati versa in cattive condizioni) e catalogazione (perché si tratta di materiali perlopiù sconosciuti ai repertori nazionali), senza escludere l'eventualità di proporre specifiche iniziative culturali ed espositive, anche solo avvalendosi delle moderne strumentazioni digitali.[29]

---

Secchi Tarugi (a cura di): *L'Europa del libro nell'Età dell'Umanesimo (atti del XV convegno internazionale di Chianciano, Firenze e Pienza, 16-19 luglio 2002)*, Firenze: Franco Cesati, 2004, pp. 245-264; ROZZO, Ugo: «I fogli volanti a stampa e la censura libraria nel secolo XVI», in *Dal torchio alle fiamme. Inquisizione e censura: nuovi contributi dalla più antica Biblioteca Provinciale (atti del convegno nazionale di studi di Salerno, 5-6 Novembre 2004)*, Salerno: Biblioteca Provinciale, 2005, pp. 51-80; ROZZO, Ugo: «I fogli volanti tipografici in antico regime», *Fogli*, n.º 29, 2008, pp. 1-8. Invece, sulle scritture esposte in genere, si vedano i lavori di più ampio respiro allestiti da CASTILLO GÓMEZ, Antonio: «Efímeros y menudencias. Otras lecturas en tiempos de Carlos I», in Álvaro Bustos e Elena Di Pinto (ed.): *Bibliotecas y librerías en la España de Carlos V*, Madrid: Calambur, 2015, pp. 125-157; CASTILLO GÓMEZ, Antonio: *Dalle carte ai muri. Scrittura e società nella Spagna della prima età moderna*, Roma: Carocci, 2016; CASTILLO GÓMEZ, Antonio: «Writings on the Streets: Ephemeral Texts and Public Space in the Early Modern Hispanic World», in Martyn Lyons e Rita Marquilhas (eds.): *Approches to the History of Written Culture. A World Inscribed*, Cham: Palgrave MacMillan, 2017, pp. 73-96; CASTILLO GÓMEZ, Antonio: *El placer de los libros inútiles y otras lecturas en los Siglos de Oro*, Madrid: CSIC, 2018.

[28] Sui primi secoli della stampa a Lucca si vedano in generale: LUCCHESINI, Cesare: *Della storia letteraria del Ducato lucchese*, 2 voll., Lucca: Bertini, 1825-1831, I, 1825, pp. 423-444; FUMAGALLI, Giuseppe: *Lexicon typographicum Italiae*, Florence: Olschki, 1905, pp. 191-193; DEGLI ALBERTI, Gastone: *Cenni storici sull'arte della stampa in Lucca*, Lucca: Rocchi, 1911; MATTEUCCI, Luigi: «Brevi cenni sulla tipografia in Lucca», *Rivista delle biblioteche e degli archivi*, n.º 31, 1920, pp. 17-26; BERTOLI, Lide: *L'arte della stampa in Lucca nel secolo XV*, Lucca: Artigianelli, 1941; LAZZERESCHI, Eugenio: «Prototipografi lucchesi e germanici», in *Studi e ricerche sulla storia della stampa del Quattrocento. Omaggio dell'Italia a Giovanni Gutenberg nel V centenario della sua scoperta*, Milano: Hoepli, 1942, pp. 191-196; *Mostra storica della tipografia lucchese*, Pescia: Benedetti, 1950; ASCARELLI, Fernanda: *La tipografia cinquecentina italiana*, Firenze: Sansoni Antiquariato, 1953, p. 143; BORSA, Gedeon: *Clavis typographorum librariorumque Italiae: 1465-1600*, 2 voll., Aureliae Aquensis (Baden Baden): Koerner, 1980, II, p. 357; TINTO, Alberto: «La stampa a Lucca dal XV al XVI secolo», in Ferdinando Vallerini (a cura di): *Pisa e Lucca. Atti del convegno Autori ed Editori. 5 giornate in villa*, Pisa: Vallerini, 1981, pp. 9-15; ASCARELLI, Fernanda e MENATO, Marco: *La tipografia del '500 in Italia*, Firenze: Olschki, 1989, pp. 291-292.

[29] Merita una speciale menzione il progetto *Tridentina manifesta*, sviluppato dalla Biblioteca comunale di Trento come collezione della più ampia Biblioteca Digitale Trentina (BDT): si tratta di una serie di circa 3000 bandi riguardanti il Trentino, digitalizzati e indicizzati secondo le più recenti norme di catalogazione semantica. La risorsa è disponibile online all'indirizzo <https://bdt.bibcom.trento.it/Progetti/Tridentina-manifesta> (04/02/2026).

Come in altre località d'Italia, anche nella città di Lucca è esistito un corpo di ufficiali banditori incaricati di proclamare ad alta voce le ordinanze delle autorità civili e religiose. Le prime testimonianze scritte della loro presenza risalgono agli inizi del XIV secolo e il loro servizio fu certamente determinante per la vita istituzionale, tanto che erano tenuti a circolare per le strade cittadine in divisa, per farsi riconoscere meglio dalla popolazione.[30] I banditori espletavano il loro ruolo seguendo un rituale codificato, spesso accompagnato da squilli di tromba o rullii di tamburo, che facevano da preludio alla pubblica lettura delle ordinanze e alla successiva affissione del testo, manoscritto o stampato, nei luoghi preposti della città: un sistema che risulta compatibile con quello descritto da Stephen Milner per la vicina città di Firenze.[31]

Il primo a essersi occupato dei banditori lucchesi fu Salvatore Bongi (1825-1899): storico, bibliografo, ma soprattutto archivista di fama internazionale, la cui carriera resta intrinsecamente legata all'Archivio di Stato di Lucca, di cui fu direttore per un quarantennio, dal 1859 fino alla morte.[32] Durante il suo mandato, Bongi si fece promotore di una profonda riorganizzazione delle serie lì conservate, che descrisse nel suo monumentale *Inventario del Regio Archivio di Stato di Lucca*, ancora oggi considerato un vero e proprio modello in ambito archivistico, poiché fu il primo inventario a essere pensato come guida per le ricerche degli studiosi.[33] In particolar modo, l'attenzione di Bongi si soffermò su un gruppo di bandi manoscritti di epoca trecentesca, che trascrisse e diede alle stampe nel 1863 all'interno della monografia intitolata *Bandi lucchesi del secolo decimoquarto*.[34] L'opera era destinata principalmente

[30] BARACCHINI, Clara (a cura di): *Il secolo di Castruccio. Fonti e documenti di storia lucchese (catalogo della mostra di Lucca, Chiesa S. Cristoforo, 5 ottobre 1981-28 febbraio 1982)*, Lucca: Maria Pacini Fazzi, 1983, p. 35: «(I pubblici banditori) si trovano menzionati nello Statuto del Comune del 1308 poiché, forse erano inclusi tra la normazione dello statuto del Popolo, andato purtroppo disperso, mentre appaiono nello Statuto del 1331 ove si prescrisse che dovessero esservi tre Banditori del Comune, stipendiati con cento lire annuali e riforniti di apposito vestiario. I Banditori si spostavano a cavallo e potevano usare armi: portavano le notizie fornite dalle pubbliche magistrature con l'obbligo di bandirle ad alta voce in luoghi particolarmente stabiliti. Prima di iniziare la lettura, al fine di richiamare più gente possibile, si usava far squillare la tromba».

[31] MILNER, Stephen: «"Fanno pubblicare, notificare et expressamente comandare": Town Criers and the Information Economy of Renaissance Florence», *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, n.º 16, fall 2013, pp. 107-151.

[32] Per maggiori approfondimenti sulla biografia e sull'operato di Bongi si vedano: BARSALI, Mario: *Salvatore Bongi*, in *DBI*, n.º 22, 1970, pp. 51-54 e TORI, Giorgio (a cura di): *Salvatore Bongi nella cultura dell'Ottocento: archivistica, storiografia, bibliologia (atti del convegno nazionale di Lucca, 31 gennaio-4 febbraio 2000)*, 2 voll., Roma: Ministero per i beni e le attività culturali, Direzione generale per gli archivi, 2003. Utile anche il catalogo della mostra allestita il 18 dicembre 1999 presso l'Archivio di Stato di Lucca in occasione del primo centenario della morte: TORI, Giorgio (a cura di): *Salvatore Bongi (1825-1899): la vita e le opere. Mostra documetaria*, Lucca: Ministero per i Beni e le Attività culturali, Archivio di Stato di Lucca, 1999.

[33] BONGI, S.: *Inventario…*

[34] BONGI, Salvatore: *Bandi lucchesi del secolo decimoquarto*, Bologna: Tipografia del Progresso, 1863.

agli storici della lingua italiana, che così avrebbero avuto a disposizione nuovi materiali per approfondire gli studi sulle peculiarità del volgare parlato a Lucca durante il Medioevo. Sfortunatamente, Bongi non si preoccupò di fornire l'esatta ubicazione dei suoi ritrovamenti, ma avrà certamente attinto da una pluralità di fondi ancora in attesa di essere riordinati, motivo per cui risulta attualmente difficile rintracciarne le collocazioni.

Bongi colse quell'occasione per raccogliere informazioni sulla storia e i costumi dei banditori lucchesi, che successivamente gli servirono per redigere la descrizione della serie archivistica Pubblici Banditori all'interno del suo *Inventario*.[35] Da qui, si apprende che oltre agli uffici attinenti alla pubblica amministrazione, il corpo dei banditori potesse prestare servizio anche ai privati, che li contattavano per le vendite di beni all'asta. Per lungo tempo, i banditori furono scelti tra due cittadini lucchesi, il cui unico insindacabile requisito era di possedere una voce stentorea. Venivano eletti da un commissione congiunta formata dal Consiglio degli Anziani, il Gonfaloniere di Giustizia e i Condottieri della Repubblica. La coppia di funzionari restava in attività per un anno e a ciascuno spettava una diaria di 5 fiorini mensili, con cui dovevano provvedere al mantenimento di un ronzino per spostarsi velocemente dentro e fuori le mura della città.

A partire dal luglio 1552, il Consiglio Generale decretò che ai pubblici banditori non spettasse più il salario fino ad allora pattuito, forse perché reputarono sufficienti i proventi da loro regolarmente incassati grazie alle percentuali percepite sulle vendite all'incanto. Negli anni seguenti i banditori abbandonarono gradualmente le divise ufficiali: assunsero dapprima la veste senatoria (detta «il lucco»), per poi passare nel 1631 a un veste più dimessa (cosiddetta «imbracciata») che arrivava al ginocchio. L'operato dei banditori lucchesi non sembra fosse sottoposto a periodici controlli da parte delle autorità competenti, ma il 5 gennaio 1629 alcuni cittadini protestarono animatamente contro il governo per la mancata diffusione di alcuni bandi e, da quel momento, la Repubblica obbligò i banditori a conservare presso i propri uffici i registri contenenti tutti i proclami da loro diffusi nella pubblica piazza.

La serie Pubblici Banditori dell'Archivio di Stato di Lucca è dunque il luogo principale da cui attingere notizie per ricostruire le attività di questi antichi professionisti della comunicazione pubblica. Costituita da 85 unità archivistiche, è suddivisa nelle sottoserie *Atti*, *Scritture* e *Bandi e notificazioni*. Le prime due conservano rispettivamente i registri ufficiali (altrimenti definiti «libri bollati», imposti per legge dal gennaio 1629) e una variegata moltitudine di fogli sciolti (note, messaggi e altre scritture). Tuttavia, quella che qui più interessa prendere in considerazione è la terza, in cui si

[35] BONGI, S.: *Inventario…*, II, 1876, pp. 408-410, da cui si traggono tutte le informazioni riportate di seguito nel testo.

conserva la più importante collezione di bandi emanati dalle autorità civili (ma in minima parte anche da quelle religiose) a Lucca tra il XVI e XIX secolo.[36]

Una parte fu allestita prima del riordino eseguito da Salvatore Bongi, forse per diligenza dell'archivista Girolamo Tommasi. Non sappiamo esattamente in quale stato di conservazione si trovassero i bandi a quel tempo, ma di certo Tommasi non li maneggiò con le dovute cautele. Dalle esigue notizie fornite da Bongi, sembra che il suo predecessore avesse voluto separare i materiali stampati dalle cartelle della sezione notarile dell'Archivio di Stato di Lucca: un'operazione poco ortodossa, che non teneva conto dell'irreparabile perdita di informazioni dovuta alla separazione di quei documenti dal loro contesto di origine, oltre ad infliggere gravi lacerazioni alle carte, peraltro poi ripiegate e rifilate malamente per essere inserite in nuovi volumi.

I faldoni della collezione *Bandi e notificazioni* sono di natura composita, trovandosi cuciti insieme fogli a stampa e carte manoscritte. Per questo motivo, non è facile fornire una stima esatta delle unità contenute in ciascuna cartella, ma solo i bandi stampati tra XVI e XVII secolo potrebbero aggirarsi intorno ai 200 esemplari. Su questo gruppo, non c'è dubbio che in parte fosse materiale destinato all'affissione: talvolta, infatti, al verso delle carte si notano ancora le tracce di un'antica incollatura, mentre non sono stati rilevati fori lasciati da chiodi per il fissaggio a porte o pareti. Riguardo alle parti manoscritte, invece, la loro natura non è facilmente definibile: in alcuni casi potrebbero anche essere veri e propri bandi manoscritti, ma non è escluso possa trattarsi anche di semplici trascrizioni o minute, poi servite agli stampatori per comporre il testo tipografico dei manifesti. Per questo motivo, un lavoro che volesse descrivere in dettaglio quali fossero le operazioni compiute dai banditori lucchesi durante il loro servizio, dovrebbe tener conto anche di tutti questi elementi.

Una seconda importante raccolta di bandi lucchesi a stampa è custodita presso la Biblioteca Statale di Lucca, in due grandi cartelle con segnatura E.XI.a5 (contenente materiale dal XVI al XVIII secolo) ed E.XI.a6 (dal 1799 in avanti), in cui il personale bibliotecario ha raccolto tutti i bandi dispersi nei depositi che man mano venivano trovate sulle scaffalature. Il loro stato di conservazione è decisamente migliore rispetto a quelli dell'Archivio di Stato, poiché i singoli fogli sono stati conservati distesi e senza piegature. Nel dicembre 1988, grazie a tale documentazione, è stato possibile allestire la mostra intitolata *Leggiamo sui bandi la storia di Lucca*, il cui catalogo è sopravvissuto in un numero davvero esiguo di esemplari.[37] Si è trattato della prima occasione espo-

[36] Per il periodo qui preso in esame, sono state considerate soltanto le filze dell'Archivio di Stato di Lucca (ASLU), Pubblici Banditori, Bandi e notificazioni 55, 56, 57 e 58, perché i faldoni successivi fanno riferimento a un periodo più tardo.

[37] MANFREDINI, Jacopella e RAIMONDI MAZZOCCHI, Lauretta (a cura di): *Leggiamo sui bandi la storia di Lucca: 1799-1847 (catalogo della mostra documentaria di Lucca, Biblioteca Statale, Sala mappamondi, 5-17 dicembre 1988)*, Lucca: Biblioteca Statale, 1988.

sitiva espressamente dedicata ai materiali volanti a stampa di origine lucchese, anche se riferita a un periodo più tardo rispetto a quello qui preso in considerazione, cioè tra il 1799 (anno dell'annessione di Lucca ai territori francesi di Napoleone) e il 1847 (anno di annessione dei territori lucchesi al Granducato di Toscana).

Da quel momento, i bandi e i banditori lucchesi non hanno più ricevuto particolari attenzioni da parte degli studiosi. Così almeno fino al 2016, quando è stata organizzata a Lucca una giornata di studi, con contestuale mostra documentaria, dedicata alla figura e all'attività editoriale di Vincenzo Busdraghi, da più parti considerato il principe degli stampatori lucchesi.[38] Grazie alla felice sinergia scaturita dalla collaborazione tra la Biblioteca Statale, l'Archivio Storico Diocesano e il Centro di Ricerca Europeo Libro, Editoria, Biblioteca (CRELEB) dell'Università Cattolica di Milano, è stato possibile recuperare una ventina di rarissimi bandi cinquecenteschi impressi dalla tipografia Busdraghi, alcuni dei quali sono stati mostrati al pubblico per la prima volta in assoluto. Il materiale recuperato in quell'occasione è stato poi attentamente descritto in una sezione del volume *Vincenzo Busdraghi (1524?-1601): uno stampatore europeo a Lucca*, che raccoglie anche gli atti presentati durante l'omonimo convegno.[39]

[38] Su Vincenzo Busdraghi si vedano: FUMAGALLI, Giuseppe: *Lexicon typographicum Italiae…*, p. 193; DEGLI ALBERTI, Gastone: *Cenni storici sull'arte della stampa…*, pp. 18-22; ASCARELLI, Fernanda: *La tipografia cinquecentina…*, pp. 143-144; CIONI, Alfredo: *Busdraghi (Busdrago) Vincenzo*, in *DBI*, n.º 15, 1972, pp. 508-509; ASCARELLI, Fernanda e MENATO, Marco: *La tipografia del '500 in Italia…*, pp. 292-293; ADORNI-BRACCESI, Simonetta: *«Una città infetta»…*, pp. 218-219; PAOLI, Marco: *Busdraghi Vincenzo*, in Marco Menato; Ennio Sandal e Giuseppina Zappella (a cura di): *Dizionario dei tipografi e degli editori italiani. Il Cinquecento*, I, Milano: Editrice Bibliografica, 1997, pp. 219-223; LONGONI, Franco: «Le prime edizioni di Vincenzo Busdraghi», *Libri e documenti*, n.º 29, 2002, pp. 1-12; ADORNI-BRACCESI, Simonetta: «"Telifilo Filogenio (Girolamo Borro) sopra la perfectione delle donne": un libro, un editore e il controllo della stampa nella Lucca del Cinquecento», in Guido Dall'Olio; Adelisa Malena e Pierroberto Scaramella (a cura di): *La Fede degli Italiani. Per Adriano Prosperi*, I, Pisa: Edizioni delle Normale, 2011, pp. 223-235; MANSI, Gerardo: *I patrizi di Lucca*, Lucca: Titania, 1996, pp. 143-148: 146; PAOLI, Marco: «Contributo alla conoscenza di Vincenzo Busdraghi prototipografo lucchese: strategie delle dediche e profilo istituzionale», in Igor Melani (a cura di): *Itinerari del sapere dallo Stato di Lucca. Carte e libri nell'Europa del Cinquecento (atti del Convegno internazionale di studi di Villa Basilica, 24-26 aprile 2009)*, dossier monografico, *Actum Luce*, n.º 40, 2011, pp. 429-449; MARTINI, Davide: «Notes for an Update to the Catalog of Editions Printed by Vincenzo Busdraghi (1549-1605)», *Studia Scientifica Facultatis Paedagogicae - Universitas Catholica Ružomberok*, n.º 15, 2016, pp. 203-217. Sulla figura e l'attività tipografica di Busdraghi sono state redatte anche alcune tesi di laurea o specializzazione: MARTELLI, Pier Nello: *Il tipografo lucchese Vincenzo Busdraghi (1524-1601): bibliografia*, Città del Vaticano: Scuola Vaticana di Biblioteconomia, relatore prof. Romeo De Maio, A.A. 1973-1974; FORNACIARI, Paola: *Il tipografo lucchese Vincenzo Busdraghi: vita e opere da lui stampate*, Firenze: Università degli Studi di Firenze - Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore prof. Leandro Perini, A.A. 1977-1978; a cui si aggiunga quella da me recentemente discussa: MARTINI, Davide: *Un tipografo per una città-Stato: l'esperienza di Vincenzo Busdraghi a Lucca (1549-1601)*, Milano: Università Cattolica, Filologia Moderna, A.A. 2015-2016, relatore prof. Edoardo Barbieri.

[39] MARTINI, Davide; ROSSI, Tommaso Maria e UNFER VERRE, Elisabetta (a cura di): *Vincenzo Busdraghi (1524?-1601): uno stampatore europeo a Lucca (atti della giornata di studi di Lucca, Biblioteca Statale, Sala*

Siccome l'Archivio di Stato di Lucca custodisce prevalentemente i bandi civili emanati dalla Repubblica e dai suoi relativi uffici, gli addetti dell'Archivio Storico Diocesano hanno deciso di approfondire ulteriormente le ricerche sul fronte ecclesiastico: considerata la diversa giurisdizione, è plausibile che il vescovo di Lucca facesse affidamento su un proprio *entourage* di banditori per le proclamazioni pubbliche in materia di religione, anche se alcune note contenute nei registri della Repubblica suggeriscono che tale ripartizione potesse non essere così rigida.[40] A ogni modo, dalle indagini condotte sulla Biblioteca e Archivio arcivescovile dell'Archivio Storico Diocesano sono emersi altri esemplari di bandi stampati a Lucca tra Cinque e Seicento, emanati sia dai vescovi lucchesi che dalle autorità civili. La maggior parte di essi proviene dalla collezione *Editti e bandi*, ma se ne possono trovare molti altri in disparate collocazioni perché, in questo caso, archivisti più lungimiranti non hanno voluto minimamente alterare lo stato originario dei faldoni.

A questa già nutrita selezione, si dovranno aggiungere anche quei bandi che non sono immediatamente visibili, poiché si trovano «nascosti» all'interno delle legature di antichi volumi o buste, utilizzati come carte di rinforzo. Sebbene possa sembrare superfluo considerare in questa sede tali tipologia di reperti, è proprio da questi fondi che sono emerse le acquisizioni più inattese. Infatti, il più antico bando lucchese a stampa si è conservato nella copertura della filza Archivio Arcivescovile, *Tribunale ecclesiastico*, sezione civile 249 (Fig. 1). La legatura in pergamena di questo faldone risulta rinforzata con più fogli di carta, sui quali è impresso un bando emanato nel 1526 dal vescovo di Lucca, probabilmente Francesco I Riario-Sforza o il cuneese Bonaventura Dalmata, che in quel tempo fu suo suffraganeo.[41] Nel bando si faceva appello alla comunità dei fedeli lucchesi affinché aiutassero economicamente un non meglio identificato Giovanbattista, già Aron, ebreo originario di Fermo, che si era convertito al cristianesimo insieme alla moglie e alle sue quattro figlie, quando si erano trasferiti nella città del Volto Santo. In cambio dell'elemosina corrisposta, il bando comunicava ai cittadini che avrebbero beneficiato di una particolare indulgenza concessa dal papa Clemente VII.[42]

Tale bando, sconosciuto ai repertori, non risulta sottoscritto da alcun tipografo e in calce riporta la data del 1 ottobre 1526. Dall'analisi del materiale tipografico si è potuto

*delle Colonne, 15 Ottobre 2016)*, Lucca: Comune di Lucca, 2017, pp. 166-177 (cap. *Aggiornamento cronologico al catalogo dei bandi e dei documenti impressi da Vincenzo Busdraghi*).

[40] Si veda per esempio quanto contenuto in ASLU, Pubblici Banditori, Atti 1, c. 31v: «17 giugno 1630. Per parte et comandamento del Molto Illustrissimo et Reverendo vicario generale di monsignor Illustrissimo et Revendissimo vescovo di Lucha (ho) fatto una quinquinaria a (stanza) di Serafino Selmi da Lammari habitante in Lucca (…) Pubblichato per me Jacopo Giorgini».

[41] TORI, Giorgio: *I vescovi della Diocesi di Lucca in epoca moderna…*, p. 722.

[42] Sui rapporti tra papa Clemente VII (al secolo Giulio de' Medici) e la comunità ebraica si veda in particolare MILANO, Attilio: *Storia degli ebrei in Italia*, Torino: Einaudi, pp. 239-242.

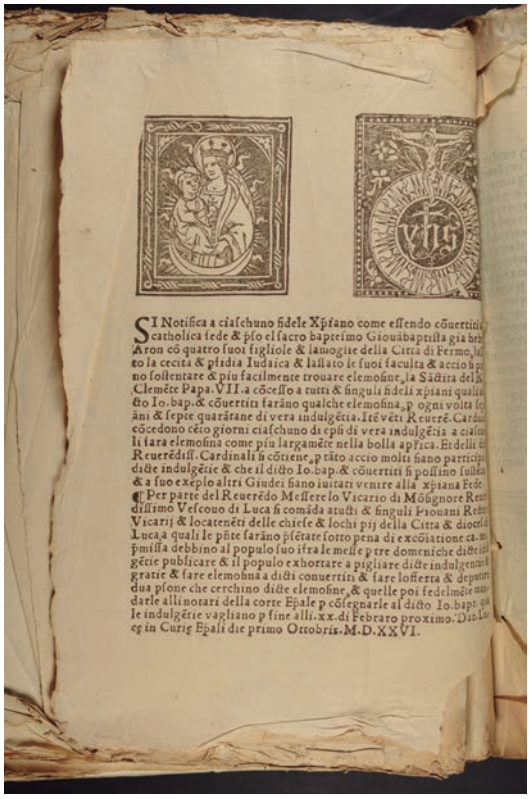


**Fig. 1.** VESCOVO DI LUCCA (VICARIO): *Elemosina in favore di Giovanbattista, già Aron ebreo*, Lucca: *sine notis*, 1 ottobre 1526. ASDLU, Archivio Arcivescovile, Archivio ecclesiastico, sezione civile 244, carta di rinforzo inserita nel contropiatto posteriore della legatura.

stabilire con sicurezza che il documento fu impresso con gli stessi caratteri tipografici utilizzati a Lucca dal fiorentino Salvatore Zucchetta (detto Succa) nel biennio 1523-1524,[43] anche se non è certo fosse lui l'esecutore materiale della stampa. Inoltre, la presenza nella sezione superiore del foglio di una silografia raffigurante il trigramma di Gesù entro un sole raggiante sormontato da una Croce, ha permesso di gettare una nuova luce sull'antifonario impresso per le monache lucchesi di S. Giustina nel 1527: anche questa pubblicazione si sapeva fosse stata stampata a Lucca (perché così è esplicitato nel *colophon*), ma si ignorava chi fosse lo stampatore.[44] A questo punto,

[43] ASCARELLI, Fernanda: *La tipografia cinquecentina…*, p. 143; BORSA, Gedeon: *Clavis typographorum librariorumque Italiae…*, I, p. 307; ASCARELLI, Fernanda e MENATO, Marco: *La tipografia del '500 in Italia…*, pp. 291-292; HILLARD, Denise: «Niccolo Tegrimi et Salvatore Succa imprimeur a Lucques», *Bulletin du bibliophile*, n.º 2, 1990, pp. 388-395.

[44] EDIT16 CNCE 41726 = SBN IT\ICCU\CNCE\041726, l'unico esemplare noto è conservato alla Biblioteca Alessandrina di Roma (segn. XV.e.26, interno 3), già segnalato da ASCARELLI, Fernanda e MENATO, Marco: *La tipografia del '500 in Italia…*, p. 292.

è probabile che si debba estendere il soggiorno lucchese di Zucchetta fino almeno al 1527, che così avrebbe avuto il tempo di stampare con il medesimo materiale tipografico le due pubblicazioni e il bando sopra menzionati.

Successivamente, per tutta la seconda metà del XVI secolo, l'unico stampatore attivo a Lucca fu Vincenzo Busdraghi, che operò in regime di monopolio fino al 1601, anno della sua morte, grazie a uno speciale privilegio che gli fu concesso dal Consiglio Generale a partire dal giugno 1549.[45] Per questo motivo, tutti i bandi pubblicati a stampa sia dalla Repubblica che dal vescovo in questo periodo portano inevitabilmente la sua firma. Non sappiamo se la tipografia lucchese all'insegna del drago abbia impresso bandi fin dalla sua inaugurazione, ma da un registro dell'Offizio sopra le scuole, organo deputato alla revisione del materiale scolastico prodotto dallo stampatore lucchese, risulta che dal 1559 Busdraghi poté stampare liberamente materiali che non superassero la consistenza di due fogli tipografici.[46] In tal modo, il tipografo avrebbe potuto stampare anche edizioni costituite da un fascicolo di 4 pagine nel formato in-2°, di 8 pagine in-4°, 16 pagine in-8°, ecc.: un sistema che potrebbe avergli garantito la possibilità di aggirare la censura sulle pubblicazioni più modeste, ma che allo stesso tempo potrebbe lasciare intendere che le autorità considerassero «materiale effimero» anche alcune particolari tipologie editoriali.[47]

Il primo esemplare sopravvissuto dei bandi impressi dalla tipografia Busdraghi risale al 1567 e riporta una delibera del Consiglio Generale.[48] Il testo, stampato in tondo a linea lunga e impaginato con il foglio orientato in verticale, si apre con una iniziale silografica figurata e si dipana in una fitta serie di articoli che aggiornano il quarto libro degli *Statuti della città di Lucca*, impressi nel 1539 dal bolognese Giovanni Battista Faelli.[49] In seguito, Busdraghi avrebbe continuato a dare alle stampe altri bandi per le autorità civili, tutti quanti accomunati dalla stesso orientamento verticale del foglio e dalla presenza dello stemma lucchese al centro della testata. Il titolo risulta posizionato poco più in basso, in corpo maggiore rispetto al testo per essere letto anche a distanza ed è solitamente introdotto da una vistosa iniziale silografica. Raramente i bandi cinquecenteschi lucchesi sono accompagnati da cornici o altri abbellimenti gra-

[45] ASLU, Consiglio Generale, Scritture 560, p. 29.

[46] ASLU, Offizio sopra le scuole, Deliberazioni 1, cc. non numerate, 17 aprile 1559: «Die 17 Aprilis 1559. Ottenuto il partito deliberò che Vincenzo Busdraghi possa stampar alcune picciole cose a sua discrittione se ne li capiterà purché non passi dui fogli di opera nonostante che non habbi licenza».

[47] Tale considerazione contrasta però con ciò che sostiene Ugo Rozzo, per cui «la caratteristica essenziale ed unificante dei fogli volanti (…) è proprio e solo quella di essere delle stampe su un solo foglio, impresso su una o due facciate» (ROZZO, U.: *La strage ignorata…*, p. 31).

[48] SBN IT\ICCU\LUAE\006481. Esemplari noti: Archivio Storico Diocesano di Lucca (ASDLU), Biblioteca Arcivescovile, ms. 99, interno non assegnato; Biblioteca Statale di Lucca (BSLU), E.XI.a.6/1.

[49] Gli statuti impressi da Faelli a Lucca sono EDIT16 CNCE 32542 = SBN IT\ICCU\BVEE\005151 = IT\ICCU\RMLE\010640 (in latino) ed EDIT16 CNCE 37377 = SBN IT\ICCU\BVEE\005146 (in italiano).

fici: una scelta forse volutamente cercata per far risaltare al meglio l'insegna dell'autorità emanante. La lingua preferita per le pubblicazioni effimere pubblicate da Vincenzo Busdraghi è l'italiano, ma non mancano alcuni rari casi in cui si utilizza la lingua latina. In calce, allineata a sinistra, è sempre riportata la data cronica di emanazione (*datum*) o la data di stampa; a destra, invece, è collocata la firma del rappresentante che sottoscrisse il bando.

Dagli esemplari a stampa che sono stati ritrovati, sembra che la Repubblica utilizzasse questo specifico canale di comunicazione per diffondere tra i cittadini notizie riguardanti aggiornamenti legislativi (*Additione, & Riformatione della Legge che li banditi forestieri non possino stare appresso li confini*, 7 dicembre 1570),[50] particolari riforme sull'attività di alcune categorie professionali (*Additioni alle leggi, et decreti sopra il sindicato de gli offitiali del paese*, 1 gennaio 1571;[51] *In alma universitate MM. Doctorum et egregiorum notatiorum Illustrissimae, & Excellentissimae Reip. Lucensis, fuerunt obtemptae infrascriptae leges, & ordinationes*, 28 dicembre 1598),[52] ma anche ordini a regolare la presenza degli stranieri entro i confini del paese (*Ordine del Magnifico Consiglio Generale sopra li forestieri per causa della religione*, 4 Febbraio 1568).[53]

Particolare attenzione era riservata alle leggi suntuarie da adottarsi tutto l'anno (*Bando sopra gl'ornamenti*, 19 settembre 1592),[54] oppure relative a particolari periodi dell'anno, come il Carnevale (*Bando sopra le mommarie*, 17 gennaio 1576).[55] Non mancano ordinanze concernenti la salute pubblica (*Bando per causa del mal contagioso*, 11 ottobre 1597),[56] espliciti richiami all'osservanza delle celebrazioni religiose (*Bando sopra l'osservanza delle Feste*, 28 febbraio 1584)[57] o intese a prevenire il malcostume e un certo degrado morale diffuso tra la popolazione contadina (*Per parte & comandamento del S. Commisario delle sei miglia*, 2 marzo 1573).[58]

Decisamente più esteso il numero di bandi emananti dal vescovo Alessandro I Guidiccioni,[59] tra i quali si contano un buon numero bolle papali (*Sommario della Bolla detta in Cena Domini di Nostro Signore Sisto papa V letta il Giovedì Santo MDLXXXVI*,

[50] SBN IT\ICCU\LUAE\006479. Esemplari noti: ASDLU, Biblioteca Arcivescovile, ms. 99, interno non assegnato; BSLU, E.XI.a.6/3.

[51] BSLU, E.XI.a.6/4.

[52] ASDLU, Biblioteca Arcivescovile, ms. 99, interno non assegnato.

[53] SBN IT\ICCU\LUAE\006478: BSLU, E.XI.a.6/2.

[54] ASDLU, Biblioteca Arcivescovile, ms. 99, interno non assegnato.

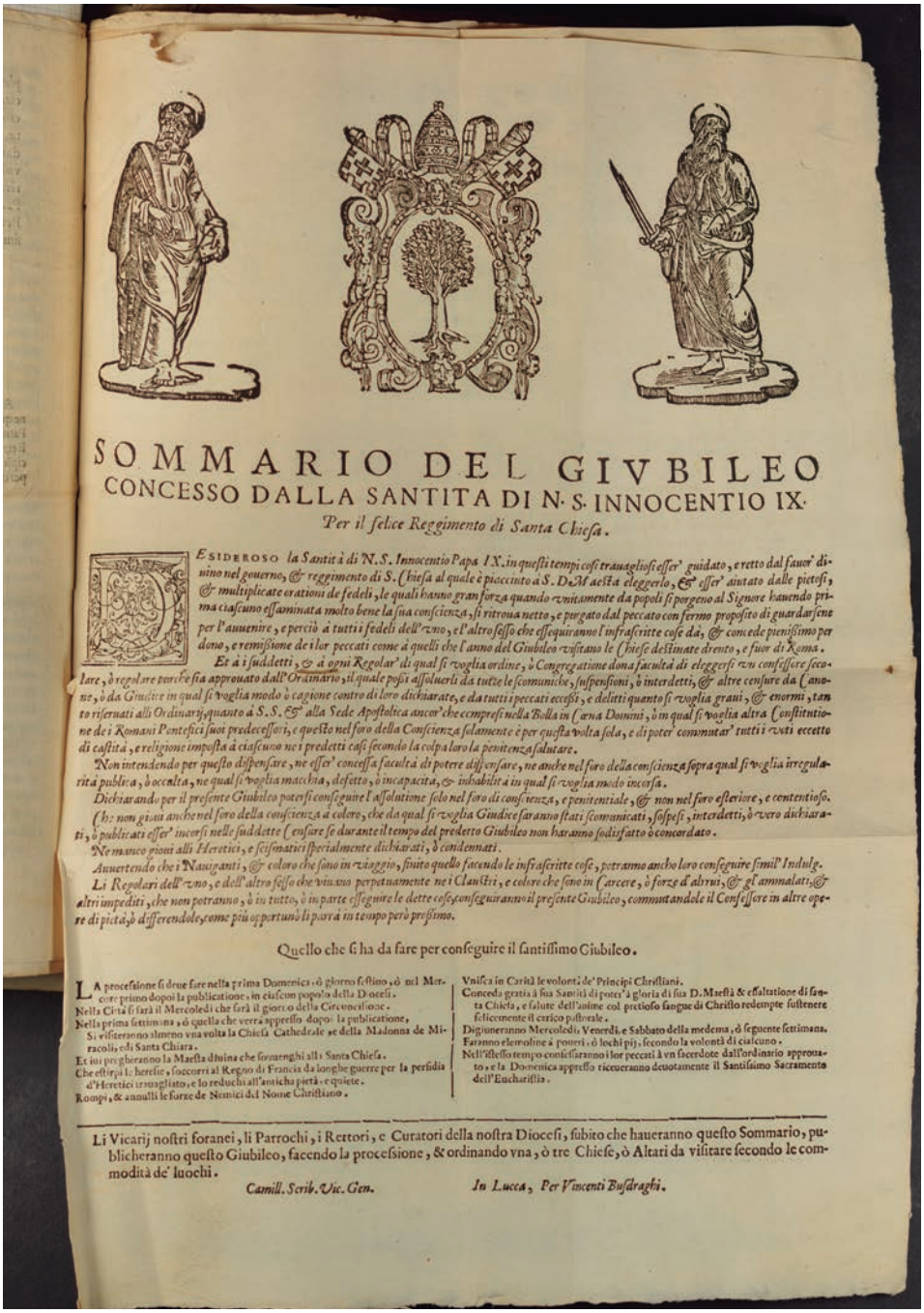
[55] SBN IT\ICCU\LUAE\006480. Esemplari noti: ASDLU, Biblioteca Arcivescovile, ms. 99, interno non assegnato; BSLU, E.XI.a.6/6.

[56] ASLU, Consiglio Generale, Scritture 580, p. 1154.

[57] ASDLU, Biblioteca Arcivescovile, ms. 99, interno non assegnato.

[58] BSLU, E.XI.a.6/5.

[59] Su Alessandro di Nicolao Guidiccioni, vescovo di Lucca dal 1549 al 1600, si veda ADORNI-BRACCESI, Simonetta e RAGAGLI, Simone: *Guidiccioni Alessandro*, in *DBI,* n.º 61, 2003, pp. 315-318.



SOMMARIO DEL GIVBILEO
CONCESSO DALLA SANTITA DI N. S. INNOCENTIO IX.
*Per il felice Reggimento di Santa Chiesa.*

ESIDEROSO la Santità di N.S. Innocentio Papa IX. in questi tempi così travagliosi esser' guidato, e retto dal favor' divino nel governo, & reggimento di S. Chiesa al quale è piaccinto à S. D. Maestà eleggerlo, & esser' aiutato dalle pietosi, & multiplicate orationi de fedeli, le quali hanno gran forza quando vnitamente da popoli si porgeno al Signore hauendo prima ciascuno essaminata molto bene la sua conscienza, si ritroua netto, e purgato dal peccato con fermo proposito di guardarsene per l'auuenire, e perciò à tutti i fedeli dell'vno, e l'altro sesso che essequiranno l'infrascritte cose dà, & concede pienissimo per dono, e remissione de i lor peccati come à quelli che l'anno del Giubileo visitano le Chiese destinate drento, e fuor di Roma.

Et à i suddetti, & à ogni Regolar' di qual si voglia ordine, ò Congregatione dona facultà di eleggersi vn confessore secolare, ò regolare purche sia approuato dall'Ordinario, il quale possi assolverli da tutte le scomuniche, suspensioni, ò interdetti, & altre censure da Canone, ò da Giudice in qual si voglia modo ò cagione contro di loro dichiarate, e da tutti i peccati eccessi, e delitti quanto si voglia grani, & enormi, tanto riservati alli Ordinarij, quanto à S. S. & alla Sede Apostolica ancor' che compresi nella Bolla in Cœna Domini, ò in qual si voglia altra Constitutione de i Romani Pontefici suoi predecessori, e questo nel foro della Conscienza solamente e per questa volta sola, e di poter' commutar' tutti i voti eccetto di castità, e religione imposta à ciascuno nei predetti casi secondo la colpa loro la penitenza salutare.

Non intendendo per questo dispensare, ne esser' concessa facultà di potere dispensare, ne anche nel foro della conscienza sopra qual si voglia irregularità publica, ò occulta, ne qual si voglia macchia, defetto, ò incapacita, & inhabilità in qual si voglia modo incorsa.

Dichiarando per il presente Giubileo potersi conseguire l'assolutione solo nel foro di conscienza, e penitentiale, & non nel foro esteriore, e contentioso.

Che non giuli anche nel foro della conscienza à coloro, che da qual si voglia Giudice saranno stati scomunicati, sospesi, interdetti, ò vero dichiarati, ò publicati esser' incorsi nelle suddette Censure se durante il tempo del predetto Giubileo non haranno sodisfatto ò concordato.

Ne mauco gioni alli Heretici, e scismatici specialmente dichiarati, ò condennati.

Auuertendo che i Nauiganti, & coloro che sono in viaggio, finito quello faccendo le infrascritte cose, potranno anche loro conseguire simil' Indulg.

Li Regolari dell'vno, e dell'altro sesso che viuano perpetuamente nei Claustri, e coloro che sono in Carcere, ò forze d'altrui, & gl'ammalati, & altri impediti, che non potranno, ò in tutto, ò in parte essequire le dette cose, conseguiranno il presente Giubileo, commutandole il Confessore in altre opere di pietà, ò differendole come più opportuno li parerà in tempo però prossimo.

Quello che si ha da fare per conseguire il santissimo Giubileo.

LA processione si deue fare nella prima Domenica, ò giorno festino, ò nel Mercore primo dopoi la publicatione, in ciascun popolo della Diocesi.

Nella Città si farà il Mercoledì che sarà il giorno della Circoncisione.

Nella prima settimana, ò quella che verrà appresso dopoi la publicatione,

Si visiteranno almeno vna volta la Chiesa Cathedrale se della Madonna de Miracoli, ò di Santa Chiara.

Et iui pregheranno la Maestà diuina che soccorenghi alli Santa Chiesa.

Che estirpi l'heresie, soccorri al Regno di Francia da longhe guerre per la perfidia d'Heretici trauagliato, e lo reduchi all'antiche pietà, e quiete.

Rompi, & annulli le forze de Nemici del Nome Christiano.

Vnisca in Carità le volontà de' Principi Christiani.

Conceda gratia à sua Santità di poter' à gloria di sua D. Maestà & essaltatione di santa Chiesa, e salute dell'anime col pretioso sangue di Christo redempte sostenere felicemente il carico pastorale.

Digiuneranno Mercoledì, Venerdì, e Sabbato della medema, ò seguente settimana.

Faranno elemosine à poueri, ò lochi pij, secondo la volontà di ciascuno.

Nell'istesso tempo confessaranno i lor peccati à vn sacerdote dall'ordinario approuato, e la Domenica appresso riceueranno deuotamente il Santissimo Sacramento dell'Eucharistia.

Li Vicarij nostri foranei, li Parrochi, i Rettori, e Curatori della nostra Diocesi, subito che haueranno questo Sommario, publicheranno questo Giubileo, facendo la processione, & ordinando vna, ò tre Chiese, ò Altari da visitare secondo le commodità de' luochi.

*Camill. Scrib. Vic. Gen.*

*In Lucca, Per Vincenti Busdraghi.*

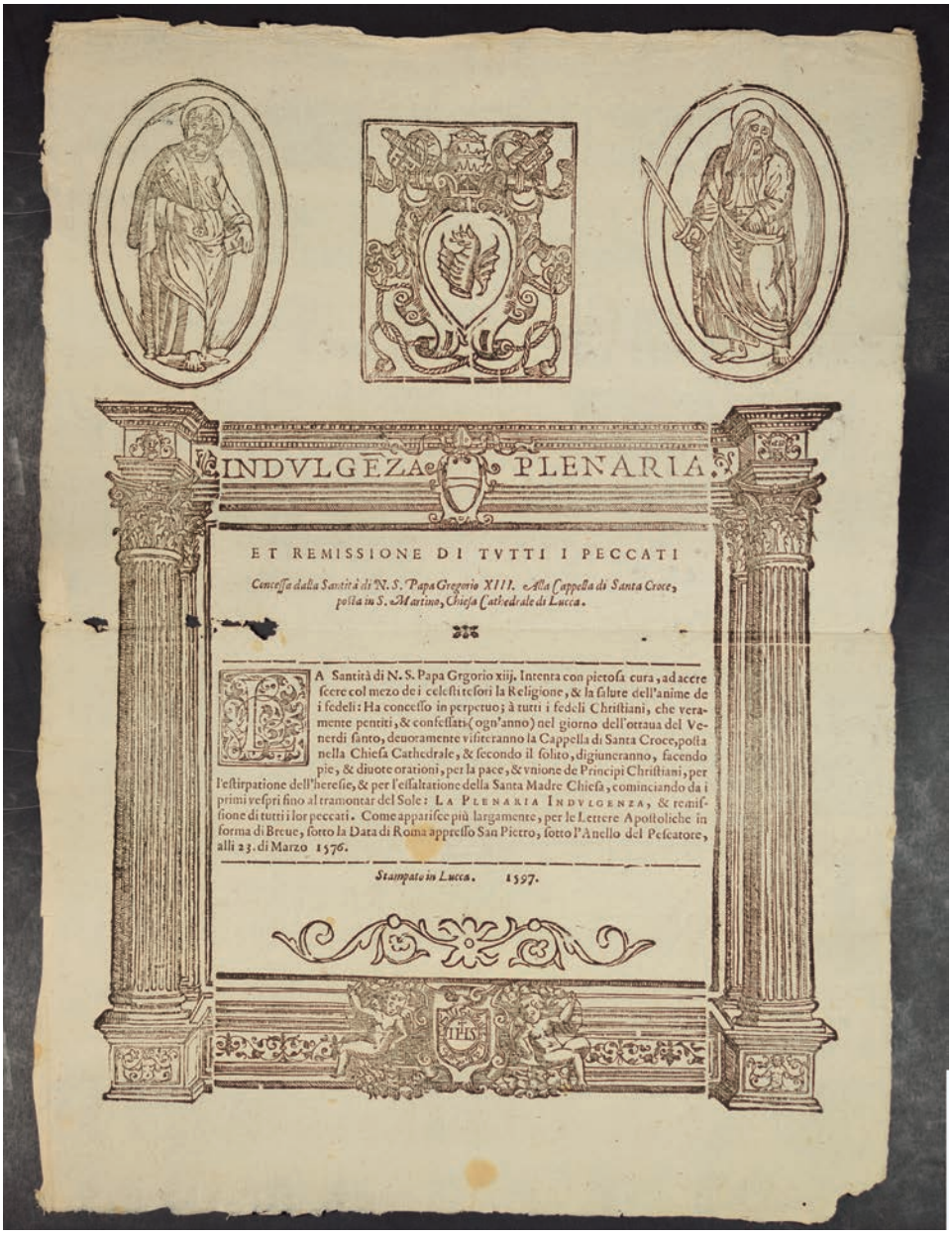
**Fig. 2.** VESCOVO DI LUCCA (ALESSANDRO I GUIDICCIONI): *Sommario del Giubileo concesso dalla Santità di N. S. Innocentio IX per il felice Reggimento di Santa Chiesa*, Lucca: Vincenzo Busdraghi, novembre-dicembre 1591. Ibídem, f. 288.

1586;[60] *Sommario del Giubileo concesso dalla S. di N. S. papa Sisto V quest'anno MDLXXXVIII li 23 di marzo*, 1588;[61] *Sommario di quanto si contiene nella Bolla del Giubileo di Nostro Signore Sisto Papa Quinto*, (tra il 1585 e il 1590);[62] *Sommario della bolla del Giubileo concesso dalla Santità di N. S. Gregorio XIIII*, (gennaio 1591);[63] *Sommario del Giubileo concesso dalla Santità di N. S. Innocentio IX per il felice Reggimento di Santa Chiesa*, novembre-dicembre 1591 (Fig. 2);[64] *Sommario del Giubileo concesso dalla Santità di N. S. papa Clemente ottavo sotto li 3 di Decembre 1594*),[65] indulgenze (*Indulgenze Papali per la Città, e Diocesi di Lucca*, 31 gennaio 1578;[66] *Sommario dell'Indulgentia plenaria simile al Giubileo de l'anno santo*, 8 agosto 1578), ma anche ordini destinati ai fedeli (*Ordine per le Orationi delle Quaranta Hore, da farsi nella Città, per mitigare l'ira di Dio, et implorare la sua divina Misericordia*, 8 novembre 1579)[67] o agli ecclesiastici (*De Tonsura et habitu Clericorum, nec non divini officii recitatione, et missarum celebratione*; 1578].[68]

Senza contare i divieti e le condanne contro coloro che praticavo aborti (*Sommario della bolla di N. S. papa Sisto quinto contro quelli che procurano sterilità, o aborti, o in qual si voglia modo danno in ciò aiuto, favore, o consiglio*, 1588-1590)[69] o si affrontavano a duello (*Sommario della bolla della Santità di N. S. papa Clemente VIII contra a i duellanti*, 1593).[70] Particolarmente rilevante anche un editto sopra l'Indice dei libri proibiti che annullava ogni licenza permessa in precedenza e obbligava i tipografi a consegnare al vescovo le copie manoscritte delle opere da pubblicare, che poi sarebbero state collazionate con un esemplare stampato (*Editto sopra l'indice novo de libri prohibiti*, 25 giugno 1596).[71]

Merita una particolare menzione per il raffinato apparato iconografico l'*Indulgenza plenaria concessa da papa Gregorio XIII* (1597, Fig. 3).[72] Scovato all'interno di una filza

[60] ASDLU, Archivio Arcivescovile, Editti e Bandi 2, f. 242-2°.
[61] Ibídem, f. 248-5°.
[62] Ibídem, f. 249-2°.
[63] Ibídem, f. 249-3°.
[64] Ibídem, f. 288.
[65] Ibídem, f. 314-2°.
[66] Ibídem, f. 187.
[67] Ibídem, f. 201.
[68] Ibídem, f. 186.
[69] ASLU, Pubblici banditori, Bandi e notificazioni 58, f. 163.
[70] Ibídem, f. 15.
[71] ASDLU, Archivio Arcivescovile, Editti e Bandi 2, f. 314-4°. Siccome non sono stati trovati esemplari di un'edizione dell'Indice stampato a Lucca da Busdraghi dopo il 1596, probabilmente questo bando è ciò a cui si riferisce il vescovo Alessandro I Guidiccioni quando, scrivendo la missiva del 21 dicembre 1596 al cardinale Agostino Valier, sostenne di aver fatto pubblicare l'Indice in tutta la sua Diocesi. La lettera, segnalata nel contributo di Gigliola Fragnito: «Sequestro di libri a Lucca nella seconda metà del XVI secolo», in «Itinerari del sapere dallo Stato di Lucca … », pp. 123-141: 128, è conservata in Città del Vaticano, Archivio della Congregazione per la Dottrina della Fede, Index, III/1, f. 316r.
[72] ASDLU, Archivio Capitolare, Y2°/3.



INDVLGEZA PLENARIA

ET REMISSIONE DI TVTTI I PECCATI

*Concessa dalla Santità di N. S. Papa Gregorio XIII. Alla Cappella di Santa Croce, posta in S. Martino, Chiesa Cathedrale di Lucca.*

A Santità di N. S. Papa Grgorio xiij. Intenta con pietosa cura, ad accre scere col mezo de i celesti tesori la Religione, & la salute dell'anime de i fedeli: Ha concesso in perpetuo; à tutti i fedeli Christiani, che veramente pentiti, & confessati (ogn'anno) nel giorno dell'ottaua del Venerdi santo, deuoramente visiteranno la Cappella di Santa Croce, posta nella Chiesa Cathedrale, & secondo il solito, digiuneranno, facendo pie, & diuote orationi, per la pace, & vnione de Principi Christiani, per l'estirpatione dell'heresie, & per l'essaltatione della Santa Madre Chiesa, cominciando da i primi vespri fino al tramontar del Sole: LA PLENARIA INDVLGENZA, & remissione di tutti i lor peccati. Come appariſce più largamente, per le Lettere Apostoliche in forma di Breue, sotto la Data di Roma appresso San Pietro, sotto l'Anello del Pescatore, alli 23. di Marzo 1576.

*Stampato in Lucca.* 1597.

**Fig. 3.** VESCOVO DI LUCCA (ALESSANDRO I GUIDICCIONI), *Indulgenza plenaria concessa da papa Gregorio XIII*, Lucca: Vincenzo Busdraghi, 1597. ASDLU, Archivio Capitolare, Y2°/3.

settecentesca, questo bando reca nella parte superiore i santi Pietro e Paolo all'interno di due ovali disposti negli angoli superiori del foglio, a presidiare lo stemma centrale di papa Clemente VII, la cui araldica (il drago d'oro in campo rosso della famiglia bolognese Boncompagni) richiamava per analogia lo scudo lucchese del tipografo Busdraghi (un drago verde con volto umano barbuto in campo d'oro o d'argento), utilizzato anche come marca tipografica per le sue edizioni. Il testo dell'indulgenza è inserito in un'importante cornice architettonica con due colonne corinzie a sostenere un timpano con incise le parole «INDULGE(N)ZA PLENARIA», divise nel mezzo dallo stemma vescovile. Il testo dell'indulgenza si apre con una maiuscola a tema floreale e termina con un finalino tipografico di analoga decorazione. Infine, la cornice si chiude con un fregio davanti al quale due putti sorreggono una ghirlanda con un cartiglio e il nome di Gesù. Tale articolata iconografia sembra coerente con il gusto artistico espresso dal vescovo Alessandro I Guidiccioni nella committenza del complesso decorativo a grottesche per lo studiolo del Palazzo arcivescovile di Lucca.[73]

Con la morte di Busdraghi, venuta meno la sua esclusiva di stampa, a Lucca sorsero numerose nuove tipografie e le autorità ricorsero in maniera più assidua alla stampa di bandi e manifesti. Nell'impossibilità di offrire qui una disamina esauriente di tutti i documenti seicenteschi ritrovati, ci si limita a segnalare un generale miglioramento dell'impaginazione grafica: rispetto al passato, il testo iniziò a essere disposto anche su più colonne ben delimitate da linee di separazione o cornici decorative (*Nomi e cognomi degl'eletti all'Eccellentissimo Consiglio*, (Giacinto Paci, 1681),[74] sfruttando anche l'orientamento orizzontale del foglio (*Capitoli et ordini da osservarsi dalli maestri delle scuole pubbliche*, Giacinto Paci, 23 agosto 1692).[75]

Inoltre, i manifesti diventarono utili strumenti per semplificare l'attività di alcuni uffici amministrativi (*Tariffa dei dazi de la Gabella Maggiore*, per gli eredi dei Marescandoli, 1663),[76] mentre la curia arcivescovile, per attirare meglio l'attenzione dei lettori, incominciò a stampare bandi con elementi in inchiostro rosso (*Disposizioni per chi vuole consacrarsi alla vita religiosa*, per Giacinto Paci, 2 luglio 1678).[77] In una particolare occasione, il Consiglio Generale richiese di inserire in calce a un bando la riproduzione fedele di alcune lame e coltelli dalla forma e lunghezza non convenzionale, di cui vietava espressamente l'uso e il possesso a ciascun cittadino (*Bando sopra i*

[73] Sulla committenza dello studiolo si vedano: GHILARDUCCI, Giuseppe: «Palazzo vescovile», *Living Tuscany*, n.º 4, 2010, pp. 113-128 e CHITI, Beatrice Maria: «Lo studiolo del vescovo», in Marcello Brunini (a cura di): *Un archivio, un palazzo, una città. L'Archivio Storico Diocesano di Lucca dal VII al XX secolo*, Lucca: Maria Pacini Fazzi, 2019, pp. 125-139.

[74] BSLU, E.XI.a.6/18.

[75] BSLU, E.XI.a.6/21.

[76] ASLU, Pubblici banditori, Bandi e notificazioni 58, f. 10.

[77] Ibídem, f. 457.

**Fig. 4.** REPUBBLICA DI LUCCA (CONSIGLIO GENERALE): *Bando sopra i coltelli*, Lucca: Baldassare del Giudice, 26 maggio 1634, metà superiore. ASDLU, Editti e Bandi 2, f. 35.

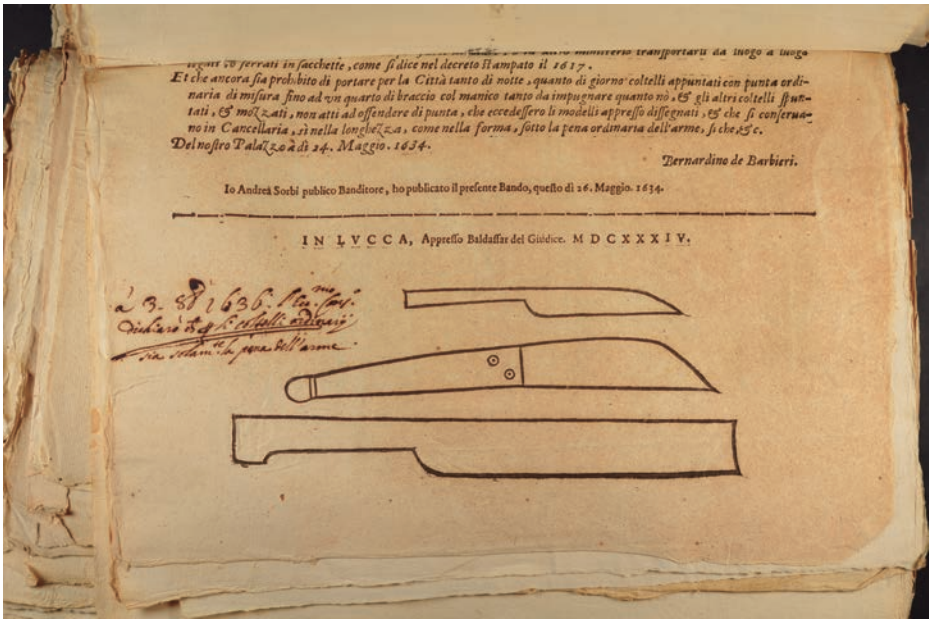



**Fig. 5.** REPUBBLICA DI LUCCA (CONSIGLIO GENERALE): *Bando sopra i coltelli*, Lucca: Baldassare del Giudice, 26 maggio 1634, metà inferiore. ASDLU, Archivio Arcivescovile, Editti e Bandi 2, f. 35.

*coltelli*, per Baldassare del Giudice, 26 maggio 1634, Figg. 4 e 5).[78] In generale, nei provvedimenti seicenteschi emessi dalle autorità repubblicane, si riscontra la ricorrente clausola di apertura «Per parte e comandamento di… », oltre a un uso pressoché uniforme da parte di tutti gli stampatori (ma ciascuno utilizzava matrici diverse) dello stemma lucchese con motto «LIBERTAS», sostenuto ai lati dalle consuete pantere, in sostituzione del più statico scudo bipartito bianco e rosso.

[78] ASDLU, Archivio Arcivescovile, Editti e Bandi 2, f. 35. Una soluzione che, in qualche modo, risulta analoga a quella proposta nel foglietto (forse incunabolo tipografico) noto come «Orazione della misura di Cristo», in cui si forniva la rappresentazione grafica di un 1/15 (la *mensura*) dell'altezza di Gesù. L'unica copia nota è a New York, The Pierpont Morgan Library and Museum, segn. PML 16529 (*Incunabula Short Title Catalogue* - ISTC io00072000). Si vedano in merito: BÜHLER, Curt F. : «An Orazione della misura di Cristo», *La Bibliofilía*, n.º 39, 1937, pp. 430-433; SKEEMER, Don C.: *Binding Words: Textual Amulets in the Middle Ages*, University Park: The Pennsylvania State University Press, 2006, pp. 228-230 e ROZZO, U.: *La strage ignorata…* , pp. 63-65. Ringrazio infine gli addetti di tutte le istituzioni lucchesi che mi hanno assecondato nelle operazioni di ricerca e per i preziosi consigli ricevuti da Edoardo Barbieri, Antonio Castillo Gómez e alle segnalazioni di Gaia Elisabetta Unfer Verre. Un grazie va anche a Marco Francalanci, conosciuto in occasione di questo convegno e da cui è nata una franca e sincera amicizia. Le illustrazioni sono per gentile concessione dell'Archivio Storico Diocesano di Lucca.

19

# Genova nel Seicento. La comunicazione del potere con i cittadini e il tessuto delle relazioni sociali ricostruiti attraverso i materiali tipografici effimeri delle tipografie locali: considerazioni preliminari sugli avvisi a stampa

Monica Galletti

*Universidad de Alcalá; LEA-SIECE*[1]

L'intento di questo articolo[2] è di gettare uno sguardo, attraverso la testimonianza di un genere a stampa come quello che Henry Ettinghausen identifica come «*prensa no periodica*»,[3] ovvero opuscoli informativi non seriali —dell'estensione da una a 8 pagine, generalmente— con una sola notizia, che in Spagna si denominarono *relaciones de sucesos*, nei territori tedeschi *Flugblätter* o *Flugschriften*[4] e che Tullio Bulgarelli[5] raggruppò sotto la denominazione di *avvisi a stampa*, per riflettere sui meccanismi di

[1] Questo studio è stato realizzato nell'ambito dei progetti «*Scripta in itinere*». *Discursos, formas y apropiaciones de la cultura escrita en espacios públicos desde la primera Edad Moderna a nuestros días* (HAR2014-51883-P) e «*Vox populi*». *Espacios, prácticas y estrategias de visibilidad de las escrituras del margen en las Épocas Moderna y Contemporánea* (PID2019-107881GB-I00AEI/10.13039/501100011033), finanziati dal Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, e dalla Agencia Estatal de Investigación.

[2] Nel corso dell'articolo i repertori bibliografici e gli opac verranno citati in sigla: RUFFINI = RUFFINI, Graziano: *Sotto il segno del Pavone: annali di Giuseppe Pavoni e dei suoi eredi, 1598-1642*, Milano: Franco Angeli, 1994; MAIRA NIRI = NIRI, Maria Maira: *La tipografia a Genova e in Liguria nel 17. Secolo*, Firenze: L. S. Olschki, 1998; BL = British Library Catalogue; BNF = Catalogue Général de la Bibliotèque National de France; SBN = Catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale; GVK = Gemeinsamer Verbundkatalog; NKP = National Library of the Czech Republic; BNE = Biblioteca Nacional de España; LMU = Online Katalog der Universitätsbibliothek der LMU München; DLP = Digital Libray of Polish and Poland-Related News Pamphlets from the 16th to the 18th Century. Gli url si intendono consultati l'ultima volta il 29 dicembre 2022.

[3] ETTINHAUSEN, Henry: «Relaciones internacionales: las relaciones de sucesos, un fenómeno paneuropeo», in Jorge García López e Sònia Boadas (a cura di): *Las relaciones de sucesos en los cambios políticos y sociales de la Europa Moderna*, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2015, p. 14.

[4] ETTINHAUSEN, Henry: *How the Press began: the pre-periodical printed news in Early Modern Europe,* A Cruna: Sielae, 2015*, p. 33.*

[5] BULGARELLI, Tullio e BULGARELLI, Sandro: *Il giornalismo a Roma nel Seicento*, Roma: Bulzoni, 1988. Studio pionieristico di ambito italiano, censì 723 *avvisi a stampa* pubblicati in 55 città europee differenti presenti nelle raccolte bibliotecarie romane.

costruzione di quella che è stata vista come una pre-opinione pubblica di età moderna e le sue relazioni con, da un lato, le inquietudini che potevano incrinare l'ordine sociale costituito (complotti, stregoneria, eresia, eventi soprannaturali o straordinari) e, dall'altro, le strategie che il potere politico attivava per mantenere la disciplina sociale, in cui giocava un ruolo importante non solo la censura, ma anche la gestione delle notizie relative ai conflitti ideologici predominanti, che contrapponevano cattolici a protestanti, cristiani a musulmani, e alle varie rivalità politiche, nell'ottica di una propaganda che tentava di strutturare la realtà secondo l'ordine costituito.

Gli opuscoli informativi non seriali di cui si tratterà verranno anche chiamati *relazioni*, per la frequenza con cui questo termine viene utilizzato nei frontespizi degli stessi[6] per lo meno nel periodo considerato. L'analisi sarà condotta, discostandosi dal pionieristico lavoro dei Bulgarelli,[7] su un segmento della produzione tipografica locale, che consentirà di riflettere sulle possibilità divulgative consentite o auspicate dai poteri locali territoriali e dalle loro connessioni con altri centri di potere analoghi o sovraordinati.

Le relazioni stampate a Genova nel Seicento offriranno la possibilità di testare attraverso quali modalità l'attualità raggiungeva il pubblico e in quali forme l'autorità politica civile della Repubblica permise ai suoi cittadini di costruirsi uno sguardo sul mondo e di trovarvi così un posizionamento.

La scelta del Seicento come periodo di riferimento è legato a due motivi: uno relativo alla peculiare situazione genovese, che solo a partire dalla metà degli anni Trenta del secolo vide terminare il tradizionale monopolio tipografico e avviarsi l'attività concorrente da parte di più stamperie,[8] l'altro si lega ai fragili equilibri politici e sociali della Repubblica di Genova, minacciati all'interno da due congiure che tentano il rovesciamento del governo aristocratico, e all'esterno dal cambiamento degli equilibri internazionali soprattutto tra Francia e Spagna, cui si cerca di rispondere tentando di condurre una politica di neutralità da ingerenze straniere, che non riuscirà tuttavia a evitare aggressioni territoriali a più riprese.

La lettura del mondo di allora attraverso il mezzo delle relazioni a stampa non è certamente esaustivo del mondo della comunicazione di allora tralasciando la copiosa produzione manoscritta e la produzione tipografica libraria e seriale, ma offre uno

[6] Il 55 % degli opuscoli censiti da Bulgarelli utilizza il termine *relatione* nel titolo. ETTINGHAUSEN, Henry: «Los avvisi a stampa: las relaciones de sucesos italianas, en relación con las españolas», in Gabriel Andrés (a cura di): *Proto-giornalismo e letteratura. Avvisi a stampa, relaciones de sucesos*, Milano: Franco Angeli, 2013, p. 23.

[7] Censendo 723 opuscoli stampati in 55 città diverse posseduti dalle biblioteche romane, i Bulgarelli ne sottolinearono la caratteristica di internazionalità informativa.

[8] Non lavoreranno a Genova comunque più di cinque stamperie in contemporanea in questo secolo, sebbene servano alle esigenze di tutto il Dominio. (Archivio di Stato di Genova, Banco di S. Giorgio, *Cancelliere Francesco Viceti*, n. g. 1158, 11 luglio 1682).

sguardo sulle possibilità informative medie di un residente della Repubblica di ceto non aristocratico.

La produzione di prima o seconda mano attraverso la ristampa di *relazioni* già pubblicate altrove si legava solo in parte, per quanto riguarda Genova, porto commerciale sul Mediterraneo, all'accessibilità delle informazioni, dato che la città era un nodo di una certa importanza nella rete informativa europea. Non a caso, infatti, accanto alla copiosa produzione manoscritta di gazzette manoscritte, si affiancò, a partire dal 1639, la redazione di gazzette a stampa. Ma le gazzette erano funzionali alle esigenze di un settore più ristretto della società, mentre questi opuscoli non seriali avevano una diffusione più ampia e generalista.

Genova era un centro di media importanza nella produzione di notizie nella penisola italiana, i cui centri principali erano Roma e Venezia, ed era un nodo della rete postale italiana ed europea sia via mare (di collegamento con Provenza e Catalogna) sia via terra (in direzione Milano, verso i territori tedeschi e le Fiandre e verso Roma e il Regno di Napoli, attraverso la Toscana),[9] ma per questioni di posizionamento geo-politico internazionale e nazionale che condizionarono anche lo sviluppo dell'industria tipografica e la circolazione libraria locale, le relazioni a stampa genovesi si occuparono in maniera irregolare dei tre temi fondamentali del secolo XVII: la guerra tra Francia e Spagna, la guerra tra cattolici e protestanti e la minaccia turca in Europa.

La consapevolezza che si tratta comunque di un'ipotesi di lavoro fortemente condizionata dalla limitatezza del corpus analizzato, dovuto a una conservazione non sistematica, a causa della fragilità del supporto ma anche alla scarsa considerazione data al tipo di materiale e alla sua catalogazione *in progress*, ha accompagnato sempre la redazione di questo contributo; comunque il reperimento di esemplari in biblioteche anche molto distanti dal territorio ligure, ha contribuito a dimostrarne l'ampia diffusione commerciale.

Il modello di questo genere di pubblicazioni furono le *relaciones de sucesos* spagnole e di questo dà conto anche lo stesso titolo rematico presente sugli opuscoli, che è in maniera preponderante il termine *relazione*, a scapito di altre tipologie (lettera, avviso, ragguaglio, racconto, diario, ecc.). Anche questo tipo di pubblicazioni era soggetto ad autorizzazione, il potere civile voleva controllarne la stampa e la diffusione, cosa non facile per degli opuscoli di poche pagine prodotti in poche ore.

Infelise quando parla della Repubblica di Venezia ci dice che là «la riflessione sui temi del controllo fu più articolata che altrove»[10] e anche precoce. Credo che lo stesso

[9] MISELLI, Giuseppe: *Il Burattino Veridico, overo, Istruzione generale per chi viaggia, con la Descrizione dell'Europa, distinzione de' Regni, Provincie, e Città, e con la Tavola delle Poste nelle vie più regolate, che al presente si trovano*, Roma: Per Michel'Ercole, 1682, pp. 193-196.

[10] INFELISE, Mario: *I padroni dei libri: il controllo sulla stampa nella prima età moderna*, Roma-Bari: Laterza, 2014, p. 201.

discorso si possa applicare anche alla Repubblica di Genova, che sebbene profondamente diversa nella sua storia e nello sviluppo delle sue istituzioni politiche, doveva affrontare problemi inerenti al fatto di essere una forma statale repubblicana, dove i consigli erano affollati, la fuga di notizie probabile e l'agitazione sociale sempre dietro l'angolo.

L'attenzione delle autorità fu tanta che già nel Cinquecento i due principali culti cittadini, la festività di San Giovanni Battista e il Corpus Domini vennero posti sotto il diretto controllo del governo. L'attenzione governativa a questo tipo di pubblicazioni, destinate a un pubblico più ampio di quello che Infelise individuava come pubblico autentico non stupisce, poiché le modalità di comunicazione di un fatto cambiano l'interazione tra l'individuo e il potere.

Riflettere su questi prodotti tipografici ci permette di ritornare alla tripartizione foucaultiana tra procedure di controllo, selezione e organizzazione del discorso, per verificare i temi-tabù (ciò di cui non si può parlare), i soggetti scomodi (chi non può parlare) e la costruzione della verità (l'opposizione tra vero e falso). In queste pubblicazioni in bilico tra informazione e propaganda, il tema della guerra contro i turchi, ad esempio, è stato una sorta di *continuum* in età moderna, ma che a Genova è affiorato in maniera discontinua.

Ovviamente non ci si può dimenticare che tali *relazioni* a stampa costituiscono un polo del sistema intermediale individuato da Infelise, che dialoga costantemente con gli altri, soprattutto con l'oralità, che è il canale privilegiato per la maggioranza della popolazione.

La politica libraria delle autorità genovesi, che già poteva contare sulla presenza di un unico stampatore locale, subisce una stretta a seguito della congiura di Giulio Cesare Vachero, nel 1628, che porta all'istituzione della nuova magistratura degli Inquisitori di Stato, su modello veneziano.[11] La loro autorità copre tutto il dominio ed è volta a sanzionare azioni e scritti di chiunque, affinché non venga *sobilata la publica opinione*. Anche l'attività tipografica rientra tra le loro competenze. A seguito dell'apertura del mercato e la presenza di più stamperie e stampatori a Genova (non troppi, per la verità), la cui attività poteva essere sfuggente, un decreto del Senato del 3 marzo 1644 mira a rafforzare il controllo su quanto si produce in queste officine.[12]

Evidentemente illeciti continuarono a prodursi se, nel 1654, un altro decreto dogale esposto pubblicamente ribadiva agli stampatori Gio. Maria Farroni, Benedetto Guasco, Pietro Giovanni Calenzani e suo genero Domenico Negrotti l'obbligo della

[11] Legge del 10 novembre del 1628.

[12] Per poter stampare un'opera occorreva presentare il manoscritto agli Inquisitori di Stato che lo controllavano; di questa copia corretta bisognava fare un altro duplicato manoscritto da depositare presso la Cancelleria. Nel 1656 fu permesso un meno oneroso duplicato a stampa.

licenza preventiva per ogni libro stampato, persino per gli scritti difensivi degli avvocati nelle cause.[13]

Anche l'importazione di libri, scritture stampate e manoscritte necessitavano della licenza del Magistrato. Le pene previste per i contravventori andavano da due tratti di corda a cinque anni di galera o al bando, per gli stampatori si aggiungeva la perdita della licenza a praticare quell'arte. Il primo trentennio del secolo XVII vide quindi il monopolio nella Repubblica di Genova del tipografo Giuseppe Pavoni; i primi opuscoli informativi del secolo furono dunque sua produzione.

Del 1601 è un curioso opuscolo sulle fallimentari operazioni militari di spagnoli, con forze genovesi, papali e toscane contro Algeri, centro di pirateria manovrata dalla Francia, scritto dal nobile genovese Gerolamo Conestagio de Franchi all'amico Nicolò Petrococcino, provveditore della Casa d'India,[14] che l'anno successivo verrà ristampato a Ferrara, a Venezia e Vicenza. Il frontespizio pavoniano reca un titolo che inizia con *A Nicolò Petrococcino proveditor di casa d'India. Relatione (…)*, mentre le pubblicazioni successive sposteranno la parte rematica del titolo in prima posizione, *Relatione dell'apparecchio per sorprendere Algieri (…)*; lo stemma di casa Doria,[15] presente sul frontespizio della prima edizione, sarà sostituito dalla marca tipografica degli stampatori.

Nonostante la collocazione della Repubblica di Genova nell'area di influenza spagnola e nonostante la disapprovazione della corona spagnola per una pubblicazione che rivelava informazioni politiche e militari segrete, questo opuscolo venne stampato a Genova da Giuseppe Pavoni ed ebbe ampia diffusione.

Negli anni successivi si dividono il pubblico notizie politiche sulla guerra contro i turchi (1602 e 1613),[16] sulla guerra nelle Fiandre, con le vittorie di Lingen e Oldenzaal

[13] Archivio di Stato di Genova, *Inquisitori di Stato*, 3016, n. 27, 18 gennaio 1654.

[14] CONESTAGGIO, Girolamo: *A Nicolo Petrococcino proveditor di casa d'India. Ieronimo Conestaggio. Relatione dell'apparecchio per sorprendere Algieri*, Genova: Giuseppe Pavoni, 1601.

[15] Il resoconto venne donato al figlio del doge, Giovan Carlo Doria, amico del Conestagio. CIAPPINA, Maristella Cavanna, *Conestagio de Franchi, Gerolamo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, vol. 27, 1982, pp. 770-772.

[16] *Nvovo aviso della presa della citta chiamata La Maometta in Barbaria, Fatta dalle Galere della Sacra Religione, & Illustriss. Militia di S. Goiuanni Gierosolimitano alli 13. d'Agosto. MDCII*, Genova: Giuseppe Pavoni, 1602. RUFFINI, p. 150. *Lettera scritta da don Ottavio d'Aragona al vicere di Napoli. Nella quale s'intende la merauigliosa vittoria ottenuta da otto Galere della squadra di Sicilia, contro dieci Turchesche; delle quali ne presero cinque di Fanale, e due ordinarie. Con la liberatione di più di mille Christiani, e la cattiuità di duo gran Personaggi, e di più di seicento Turchi, oltre de' morti*, Genova: Giuseppe Pavoni, 1613. MAIRA NIRI, p. 123; RUFFINI, p. 226. *Relatione del viaggio delle galere del serenissimo gran duca di Toscana in Leuante. Comandate dall'illustriss. s. Giacomo Ingrami armiraglio, doue si narra dal dì che partirono dal porto di Liuorno, insino al ritorno fatto nel porto di Messina. Con la presa di due galere di fanale della guardia di Cipri nella fortezza di Climano, l'assalto dato à detta fortezza, la presa di quella, con la morte di 150 Turchi, la liberatione di trecento cristiani*, Stampata in Messina, In Genoa, & ristampata in Pauia: per Giacomo Ardizzoni, e Gio. Battista Rossi, 1613. SBN, <http://

RELATIONE
DI QVELLO CHE
trattauano i Moreſchi di Spagna,
contra la Maeſtà del Rè
Cattolico
DON FILIPPO TERZO.
NELLA QVALE SI LEGGONO
notabili, & importanti particolari ſeguiti
fin'all'eſpulſione loro dalli Regni
della Spagna.
*Data in luce da Antonio Quintini.*
Con Priuilegio del SERENISSIMO SENATO.
IN GENOVA.
APPRESSO GIVSEPPE PAVONI. MDCXI.
*Con licenza de' Superiori.*

**Fig. 1.** Moreschi, 1611. BUG, 2.N.II.28.

del genovese Ambrogio Spinola, maestro di campo generale delle truppe spagnole (1606) e sull'espulsione dei moreschi dalla Spagna (1611) (Fig. 1).[17]

Della notizia sull'espulsione dei moreschi dalla Spagna vengono in realtà stampate due edizioni, una reca una dedicatoria a Carlo Doria, duca di Tursi, datata primo di gennaio e contiene una silografia in fine, l'altra non ha dedicatoria, utilizza caratteri più piccoli, occupa meno fogli e non ha illustrazioni.[18]

La guerra contro i turchi condotta dalla flotta del granduca di Toscana trova eco anche a Genova per ragioni indipendenti dalla volontà delle autorità genovesi. Si

id.sbn.it/bid/MILE049566> (04/02/2026). Nel primo caso, l'avviso della conquista di Maometta, città di Barberia, reca stemma con la Croce di Malta sul frontespizio.

[17] *Relatione del segvito in Fiandra, Per opera dell'Illustrissimo, & Eccellentissimo Signor Marchese Spinola, Dalla presa di Linghen, et l'Oldensel sino al presente*, Genova: Giuseppe Pavoni, 1606. MAIRA NIRI, p. 104; RUFFINI, p. 186. QUINTINI, Antonio: *Relatione di qvello che, trattauano i Moreschi di Spagna contra la Maestà del Rè Cattolico don Filippo Terzo, nella qvale si leggono notabili, & importanti particolari seguiti fin all'espulsione loro dalli Regni della Spagna* (…), Genova: Giuseppe Pavoni, 1611. MAIRA NIRI, p. 118; RUFFINI, p. 216. La prima reca la marca tipografica pavoniana sul frontespizio, la seconda reca sia la marca che l'indicazione del privilegio di stampa rilasciato dal senato all'autore Antonio Quintini.

[18] NIDER, Valentina: «Ecos de la expulsión de los moriscos en Italia entre relaciones de sucesos y literatura», in Giovanni Ciappelli e Valentina Nider (a cura di): *La invención de las noticias: las relaciones de sucesos entre la literatura y la información (Siglos XVI-XVIII)*, Trento: Università degli studi di Trento, 2017, pp. 728-729.

tratta di un elogio alle imprese delle galere del granduca di Toscana voluto dallo stesso Cosimo II. A Genova risultano stampate quattro relazioni: nel 1602, 1606, 1613 e 1616[19] e anche dei versi encomiastici sulle stesse fatti stampare da Gabriello Chiabrera nel 1617[20] a seguito di una promessa allo stesso granduca.[21] L'esaltazione della guerra contro i turchi si inserisce all'interno di un ampio ciclo propagandistico voluto dai granduchi di Toscana, tra il 1602 e il 1628, che vedrà la pubblicazione di 12 canzoni elogiative e 17 relazioni ufficiali che ebbero 51 ristampe.[22]

A questi temi di politica internazionale europea, si affianca, nel 1615, la notizia della conclusione della prima guerra monferrina, che grande apprensione aveva destato a Genova.[23] In questa data Pavoni pubblica il *Trattato di Asti* [24] e i *Capitoli* di pace siglati dal re di Spagna e dal duca di Savoia, questi ultimi in due diversi formati.[25] Si trattava di una tregua non risolutiva dei contrasti fra Spagna e Piemonte,[26] ma era percepita di grande importanza per i genovesi, tanto da giustificare tre pubblicazioni a stampa coeve e un'ulteriore stampa del trattato sancito nel 1618.[27] La fine di questa vicenda bellica fa distendere gli animi e tornare i Savoia a Torino. Le stamperie possono trat-

[19] Cfr. nota 14. *Relatione della presa fatta di dve galere Capitanee del già Ammurat Rais, à 29 d'Aprile MDCXVI: Dalle Galere di Sua altezza Serenissima Gran Duca di Toscana, Con liberatione di 418. Christiani, & 205. Turchi fatti schiaui, con vn bottino di piu di cento mila scudi*, Genova: Giuseppe Pavoni, 1616. GVK, <https://kxp.k10plus.de/DB=2.1/PPNSET?PPN=455879249> (04/02/2026). CIAPPELLI, Giovanni: «L'informazione e la propaganda. La guerra di corsa delle galee toscane contro Turchi e Barbareschi nel Seicento, attraverso relazioni e relaciones a stampa», in Giovanni Ciappelli e Valentina Nider (a cura di): *La invención de las noticias: las relaciones de sucesos…* , p. 154.

[20] CHIABRERA, Gabriello: *Alcvne canzoni di Gabriello Chiabrera. Sopra alcvne vittorie delle galere toscane. E breui postille intorno loro di Gio. Battista Forzano* (Arma casa Medici), Genova: Giuseppe Pavoni, 1617, 4°, 23 cc. SBN, <http://id.sbn.it/bid/LO1E023574> (04/02/2026).

[21] Non è chiaro se la stampa che l'autore si era impegnato a far realizzare sia stata interamente a carico dell'autore, come oppure se vi sia stata una partecipazione alle spese anche dello stampatore, come Chiabrera avrebbe voluto (lettera del 22 aprile 1617). CHIABRERA, Gabriello: *Lettere di Gabriel Chiabrera a Bernardo Castello*, Genova: Ponthenier, 1837, pp. 273-274.

[22] CIAPPELLI, Giovanni: «L'informazione e la propaganda… », p. 146.

[23] Il duca Carlo Emanuele I di Savoia aveva aggredito piazze presidiate dagli spagnoli come Trino, Moncalvo e Alba, trasformando la campagna in un confronto diretto con la Spagna.

[24] Scheda n. 13. Contemporaneamente a Torino il tipografo ducale Luigi Pizzamiglio stampa un opuscolo più corposo di 24 carte: *Raccolta di scritture, manifesti, capitoli accordati dal serenissimo signor duca di Sauoia, per risoluere, e concludere la pace; et altre chiarezze continenti i disegni, c'hanno i Spagnuoli contro questa sereniß. casa, & li suoi stati*, In Torino: per Luigi Pizzamigli, stampator ducale, 1615. SBN, <http://id.sbn.it/bid/CFIE053021> (04/02/2026).

[25] *Capitoli della pace, stabilita tra la maesta del re cattolico, et il serenissimo duca di Sauoia. A' 21. di giugno 1615*, Genova: 1615. Formati: in 8° e foglio volante. SBN, <http://id.sbn.it/bid/RMLE038487> e <http://id.sbn.it/bid/TO0E079996> (04/02/2026).

[26] BIANCHI, Paola: «La riorganizzazione militare del Ducato di Savoia e i rapporti del Piemonte con la Francia e la Spagna. Da Emanuele Filiberto a Carlo Emanuele II», in Enrique García Hernán e Davide Maffi (a cura di): *Guerra y Sociedad en la Monarquía Hispánica*, Madrid: Fundación Mapfre, 2006, vol. 1, p. 195.

[27] *Capitoli della pace. Fatta tra la maestà del Re Cattolico, et il serenissimo Duca di Sauoia. Stabilita adì 25 marzo 1618*, Torino e Genova: Giuseppe Pavoni, 1618. SBN, <http://id.sbn.it/bid/CFIE040397> (04/02/2026).

tare temi più lieti: nel 1620 l'arrivo di Cristina, figlia del re di Francia, per sposare Vittorio Amedeo, figlio del duca di Savoia è un evento; in occasione del suo passaggio del Moncenisio viene fatta una grande festa, relazionata a stampa sia a Torino,[28] sia a Genova da Giuseppe Pavoni.[29]

Altre relazioni genovesi a stampa con notizie non belliche di questi anni sono relative a novità meccaniche,[30] martiri religiosi di ampia portata[31] e scritti antisemiti.[32] Gli anni Venti del secolo, sono gli anni dell'alleanza salda con la Spagna da parte della Repubblica di Genova. Sono anche gli anni della prima fase della Guerra dei Trent'Anni, in cui vi sono eventi bellici diffusi in Europa; uno di questi avviene in Valtellina, dove nel 1620 un massacro di 400 protestanti offre un pretesto alla Spagna per occupare militarmente il territorio, scatenando un conflitto quasi ventennale che vedrà schierati da un lato spagnoli e imperiali e dall'altra Repubblica di Venezia, Ducato di Savoia e Francia.[33] A Genova viene stampata un relazione filospagnola degli eventi in Valtellina.[34] Il frontespizio reca una scena di crocefissione. Il titolo parla di «sollevazione», sostenendo la tesi della ribellione contro la tirannide dei Grigioni, interpretazione sostenuta dagli spagnoli, per poter intervenire a sostegno dei rivoltosi (Fig. 2).

[28] SBN, <http://id.sbn.it/bid/TO0E073855> (04/02/2026).

[29] *Relatione della festa fatta fare Da S.A. Sereniss. A Madama Nel passare, che fece del Moncenisio alli IX. di Novembre. MDCXIX*, Genova: Giuseppe Pavoni. RUFFINI, p. 273. Il frontespizio reca la marca tipografica di Pavoni.

[30] *Breve dichiaratione d'vna gran machina d'horologio cognominato l'ottava maraviglia del mondo*, Genova: Giuseppe Pavoni, 1622. MAIRA NIRI, pp. 148-149; RUFFINI, p. 285. L'opuscolo reca sul frontespizio la marca tipografica di Pavoni. Si tratta della costruzione del primo orologio a pendolo in Inghilterra. *Dizionario universale delle arti e delle scienze, che contiene la spiegazione de' termini, e la descrizion delle cose significate per essi, nelle arti liberali e meccaniche, e nelle scienze umane e divine: le figure, le spezie, le proprietà, le produzioni, le preparazioni e gli usi delle cose sì naturali, come artifiziali (…) Di Efraimo Chambers (…)*, In Venezia: presso Giambatista Pasquali, 1749, vol. 6, p. 109.

[31] *Breve relatione dei grandi, e rigorosi martirii, che l'anno passato del MDCXXII. furono dati nel Giapone à cento diciotto Illustrissimi Martiri. Cauata principalmente dalle lettere de i Padri della Compagnia di Giesù, che risiedono in quelle parti; e da quello c'han referito molte persone di quel Regno, che in due naui peruennero alla città di Manila alli XII d'Agosto del MDCXXIII*, Madrid e Genova: Giuseppe Pavoni, 1624. Si tratta di ben 118 gesuiti uccisi in Giappone. Il frontespizio reca una vignetta con scena di crocifissione. MAIRA NIRI, p. 155; RUFFINI, pp. 301-302.

[32] *Ragionamento della venuta del Messia, contra la durezza, et ostinatione hebraica. Fatto in Venetia alla presenza loro da me Giulio Cesare Misurachi ebreo fatto christiano, & rabino di sacra scrittura*, Genova: Giuseppe Pavoni, 1624. SBN, <http://id.sbn.it/bid/PISE002337> (04/02/2026). Si tratta di uno scritto che ebbe ampia diffusione nei territori italiani centro-settentrionali (pubblicato a Siena, Orvieto, Genova nel 1624, a Modena nel 1626, a Milano nel 1627, nel 1629 a Rimini, nel 1642 a Parma).

[33] <http://www.ereticopedia.org/sacro-macello-valtellina> (04/02/2026).

[34] *Breve, e distinta relatione della sollevatione della Valtellina: E de principij, e progressi fatti in detta Valle, e di Plurio, e Chiauenna dalli Cattolici sino al gionno 15. Agosto di questo Anno MDCXX*, Genova: Giuseppe Pavoni, 1620. NKP, <https://books.google.cz/books?vid=NKP:1003305453> (04/02/2026). Il frontespizio reca una scena di crocefissione. Il titolo parla di «sollevazione», sostenendo la tesi della ribellione contro la tirannide dei Grigioni, interpretazione sostenuta dagli spagnoli, per poter intervenire a sostegno dei rivoltosi.

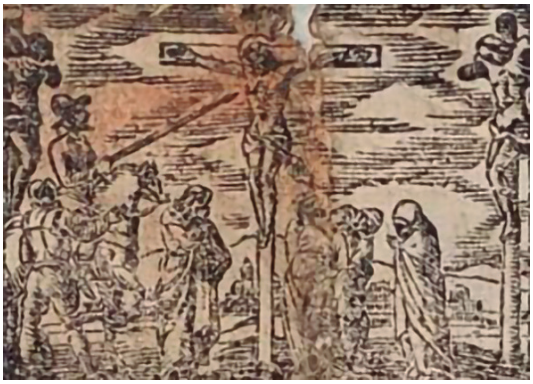


**Fig. 2.** Valtellina, 1620.

Essere alleati della Spagna non impedisce però che il territorio ligure sia oggetto di aggressione militare nel 1625: il duca di Savoia, alleato con la Francia, invade la Repubblica di Genova, conquistando per prime Ovada e Rossiglione e scatenando il panico tra i liguri, impreparati ad affrontare i franco-piemontesi. Zuccarello viene conquistata dalle truppe sabaude e la popolazione insorge contro i nobili e i governatori genovesi accusati di viltà. In questi frangenti è necessario rassicurare la popolazione: si stampa la relazione della venuta di S. Bernardo a Genova nel 1133 e la sua trionfale accoglienza, per ricordare la pace seguita alle contese tra genovesi e pisani, la presenza del santo in città[35] e confortare così genovesi angosciati.[36]

La resistenza di Triora, il blocco fatto del tentativo di penetrazione franco-piemontese presso Mignanego, la riconquista spagnola delle località costiere del ponente, la sospensione delle ostilità dalla metà di giugno 1625 al 5 marzo 1626 vengono considerate a Genova come un miracolo di san Bernardo, che viene aggiunto ai patroni della città, stabilendone la festa di precetto con solenne processione il 20 agosto; segue l'arrivo di una reliquia del santo nel 1626, l'edificazione da parte dell'autorità civile di una chiesa dedicata al santo nel 1628, il conio di una moneta d'argento con l'effige del santo nel 1630.[37] Curiosamente, il resoconto delle vittorie genovesi a Pigna, Buso e altri luoghi della Riviera di Ponente viene pubblicato a Milano.[38]

[35] TOSO D'ARENZANO, Rodolfo: «San Bernardo di Chiaravalle e la città di Genova», *Aevum*, anno 35, f. 5/6, 1961, p. 432.

[36] *La venvta di S. Bernardo a Genova con la lettera ch'egli scrisse alla Repvblica, nella quale promette tenere di quella eterna memoria. Ridotta dalla lingua latina nella italiana, per consolatione di questo diuotissimo popolo nelli presenti trauagli di guerra, mossagli dalli nemici suoi*, Genova: Giuseppe Pavoni, 1625. MAIRA NIRI, p. 158; RUFFINI, p. 312. Sul frontespizio, una vignetta raffigura S. Bernardo accolto dai maggiorenti genovesi; il titolo esplicita il fine consolatorio dell'opuscolo.

[37] TOSO D'ARENZANO, Rodolfo, «San Bernardo di Chiaravalle e la città di Genova…», p. 454.

[38] DE WATTEVILLE, Pierre: *Copia d'vna lettera scritta dal campo della ser.ma Republica di Genoua nella*

La fine degli anni Venti vede incrinarsi l'alleanza tra Genova e la Spagna. Nel 1628, infatti, l'alleanza bellica tra Carlo Emanuele di Savoia e il re di Spagna durante la guerra di successione del Monferrato scuote la fiducia che la Repubblica di Genova riponeva nel suo storico alleato spagnolo. Il ceto dirigente si divide e una parte di questo si interroga sull'opportunità di rivedere la propria posizione internazionale, rendendosi indipendenti dalla Spagna. La società aristocratica genovese mostra in questo momento un alto livello di conflittualità, che sfocia nella congiura di Vachero (1628), sostenuta dal duca di Savoia, che intendeva attuare un rovesciamento politico. La congiura viene scoperta e i colpevoli sono condannati a morte, contro l'esplicita raccomandazione spagnola.

Un libello anonimo, privo di frontespizio e di note tipografiche, il cui autore è il genovese Giovanni Antonio Ansaldo, critica il governo per aver ucciso e incita i simpatizzanti della congiura a non sconfortarsi e soprattutto a dissimulare le loro idee e a non tradire la causa; i destinatari diretti dello scritto sono chiamati *Amici e Signori*, ad essi viene consigliata la dissimulazione; ci si rivolge anche al *Popolo che non governa*, a l'*Artegiano*, smentendo le false voci fatte circolare dai governanti, secondo cui il cambiamento politico avrebbe danneggiato il popolo.[39]

Un altro opuscolo in 4° e di quattro carte, senza note tipografiche, ma indirizzato al doge, ai governatori e procuratori della Repubblica di Genova denuncia l'alleanza di Genova con la Spagna, che ha mostrato tutta la sua perniciosità durante i recenti eventi bellici e cospiratori.[40]

Infine un libello in 8°, intitolato *Oratione dimostrativa et persuasiva a tutto il popolo di Genova, il quale barbaramente è stato oppresso*, cerca di sollevare i cittadini genovesi contro il governo. Non è stampato a Genova, ma è destinato a essere distribuito nel capoluogo ligure.[41] Mai come in questo momento la classe dirigente genovese si rende conto di quanto le sia importante la materia libraria, fatta di parole, che possono causare «dissenso, sedizione e infine guerre. Sono parole, certo, ma portano con sé truppe armate», diceva Paolo Sarpi.[42]

Le autorità genovesi stringono i ranghi, aumentano i controlli censori e decidono di avviare un'imponente programma di lavori pubblici, a valenza celebrativa: costru-

---

*quale si contengono le gloriose imprese fatte dall'essercito genouese nella ricuperatione della Riuiera di Ponente, & espugnatione di Pigna, Buso, & altri luoghi del sereniss. di Sauoia*, Milano: Melchiorre Malatesta, 1625. SBN, <http://id.sbn.it/bid/TO0E090961> (04/02/2026).

[39] *Secondo aviso*, (Genova?), s.n., 1628. Biblioteca Civica Berio (Genova) F.Ant.Gen.A.198.12.

[40] *Aviso al Sereniss.mo duce, et signori governatori, et procuratori della republica di Genova, s.*l: s.n., 1628 o 1629]. BNF, <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb359468185> (04/02/2026).

[41] *Oratione dimostrativa, et persuasiva a tutto il popolo di Genoua; il quale barbaramente è stato oppresso… Fatta da un cittadino nobile dell'istessa città*, Genoua: in casa dell'autore, 1628, 8°, p. 47. BL, <http://explore.bl.uk/BLVU1:LSCOP-ALL:BLL01001389538> (04/02/2026).

[42] SARPI, Paolo: *Scritti giurisdizionalistici*, a cura di Giovanni Gambarin, Bari: Laterza, 1958. p. 190.

zione delle nuove mura (1630-32) con le Porte della Lanterna e del Bisagno (1643), costruzione nuovo molo (1638-42), i magazzini del Portofranco (1642), il nuovo armamento navale iniziato nel 1641.

Ristabilita la concordia interna, è l'anno 1631 che vede la ripresa delle ristampe opuscoli di politica internazionale: la pace di Ratisbona, nell'ambito della guerra di successione di Mantova e del Monferrato, tra impero e re di Francia e la pace di Cherasco del 6 aprile 1631 tra Savoia, papato, impero, Mantova e Spagna,[43] le vittorie imperiali nella Guerra dei Trent'Anni e la morte del re di Svezia in battaglia (1632) e nel 1634 una copia di lettera che un alfiere scrive al principe Doria sulla vittoria imperiale, insieme al resoconto del bottino ottenuto.[44]

Sono notizie che si vendono bene, la relazione sulla morte del re di Svezia in battaglia, ad esempio, viene stampata anche a Milano e Torino e il titolo della relazione è riprodotto uguale in tutte e tre le stampe.[45] Un evento di politica locale, la pace tra il duca di Savoia e la Repubblica di Genova, non trova invece spazio nelle pubblicazioni genovesi, viene stampato a Loano.[46]

Ora la Repubblica di Genova ha intrapreso la difficile strada verso la neutralità politica,[47] nel tentativo di affermarsi a livello internazionale: il 25 marzo 1637 la Madonna viene incoronata Regina di Genova, l'atto è politico e implica la riforma di tutto il cerimoniale dogale, perché, da quel momento in poi, il doge verrà incoronato al momento di assumere la carica.

Questi cambiamenti di comportamento politico non possono che causare attriti con l'antico alleato spagnolo. Che i rapporti con la Spagna fossero tesi è evidente a giugno di quello stesso anno, quando la flotta spagnola cattura nove navi olandesi cariche di grano diretto a Genova in acque che la Repubblica considera proprie. Il console olandese protesta ufficialmente davanti al doge; i resoconti del console parlano di

[43] *Sommario de' capitoli della pace, stabiliti in Ratisbona, a dì 23. ottobre. 1630. Trà la maestà dell'imperatore, & il rè di Francia*, Milano e Genova: Giuseppe Pavoni, 1631; *Trattato sopra l'esecvtione della pace in Italia. Fatta a Cherasco li sei di aprile MDC.XXXI*, Cherasco e Genova: Giuseppe Pavoni. RUFFINI, p. 347.

[44] *Relatione della battaglia seguita alli 16. nouembre, tra il re di Svetia, et il generale Volestain, con la morte dell'istesso rè*, Genova: Giuseppe Pavoni, 1632; *Copia di lettera che l'alfiero Gio: Batista Castrona scriue al eccellentiss. sig. principe Doria Da Nerlinghen. sopra la naratione (sic) della vittoria, che vltimamente hà hauuto l'imperatore, li 6. Settembre. 1634*, Genova: Giuseppe Pavoni, 1634; *Vera relatione della vittoria che ha' havvto l'imperatore contro l'esercito nemico. Con la presa di 50. pezzi d'artiglieria, e 200. insegne, e la mortalità di 10000. persone in circa; alli sei di settembre. 1634*, Genova: Giuseppe Pavoni, 1634. RUFFINI, p. 359; p. 352; p. 354. I frontespizi variano: il primo inserisce una vignetta di un assedio, il secondo evidenzia che il resoconto è di un soldato, quindi di un testimone attendibile, il terzo inserisce le cifre dei caduti e del bottino conseguito.

[45] SBN, <http://id.sbn.it/bid/RMLE054587>, <http://id.sbn.it/bid/TO0E090838> (04/02/2026).

[46] *Capitoli della pace fatta tra il duca di Savoia, e la Republica d Genova, in Loano*: per Gio. Tomaso Rossi, 1634, 4°, 8 cc. BNF, <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb35948163j> (04/02/2026).

[47] Nel 1629, non fu possibile accogliere un ambasciatore francese a pieno titolo, a causa delle pressioni spagnole, ma si accolse un inviato.

reazione indignata dei genovesi, di città in agitazione e di un popolo che *inveiva contro i partigiani della Spagna*.[48] Niente di tutto questo arriva ai torchi genovesi.

Tuttavia anche la produzione delle stamperie genovesi muta con il mutare del posizionamento genovese nel sistema politico europeo. In questa nuova cornice di relazioni diplomatiche termina il monopolio pavoniano[49] e i nuovi stampatori pubblicheranno notizie di volta in volta filo spagnole,[50] o filo francesi,[51] (anni 40), in aggiunta alla propaganda imperiale, antiturca[52] e antiprotestante.

Nel 1644 Pietro Giovanni Calenzani pubblica una relazione sulla vittoria spagnola in Estremadura contro i portoghesi[53] e un'altra sulla vittoria spagnola a Lerida contro i francesi, traduzione di un resoconto spagnolo;[54] quest'ultima viene stampata nuova-

[48] TOSCO, Giorgio: *La Compagnia Genovese delle Indie Orientali e i rapporti fra Genova e le Province Unite nel Seicento* (Tesi magistrale), Pisa: Università di Pisa, 2013-2014, pp. 73-75.

[49] Anche nel campo della censura libraria, il criterio di convenienza per una pubblicazione a stampa non sarà più solo la volontà di non scontentare l'alleato spagnolo, come nei primi due decenni del Seicento. Nel 1616 infatti Gabriello Chiabrera, scriveva a Bernardo Castello relativamente ai rilievi fatti dall'ambasciatore spagnolo all'*Amedeide*, dedicata al duca di Savoia, da cui dipendeva il rilascio della licenza di stampa da parte dell'autorità genovese: «Ora io mi meraviglio come, o Spagnuoli, o degli Spagnuoli amici e servitori, si diano pensiero di quello che uno stampatore, o un dipintore dica, o scriva di un Principe dal quale vuole un donativo, e perciò lo lusinga; (…)» Lettera CCXXI del 9 novembre 1616, in CHIABRERA, Gabriello: *Lettere di Gabriel Chiabrera a Bernardo Castello*, Genova: Ponthenior, 1837, p. 267.

[50] *Lettera scritta a S.M. Cesarea dal marescial di campo sig. conte Piccolomini sopra la vittoria da lui ottenuta contro l'essercito francese sotto Thionuille. Li sette Giugno 1639*, Genova: Gio. Maria Farroni e comp., 1639. BNE; <http://id.sbn.it/bid/RMLE054631> (04/02/2026). *Relatione di qvanto è segvito dal giorno diecisette decembre, fino alli 28. del medemo, che marchiò da Cremona l'essercito di sua Maestà Cattolica. Sotto il commando dell'eccell.mo signore conte d'Haro*, Genova: Pietro Giovanni Calenzani, 1640?. MAIRA NIRI, pp. 255-256.

[51] *Relatione della conquista fatta per S.A.R. il Signor Duca d'Orleans generalissimo dell'armi di S.M. Christianiss. della città, e castello di Grauelinghe in Fiandra, con li articoli della capitulatione*, Genova e Firenze: s.n., 1644. BL: *Catalogue of seventeenth century Italian books in the British Library*, London: The British Library, 1986, vol. 2, p. 734.

[52] *Gli auantaggi riportati dal Signor Duca d'Anguien, contro l'essercito di Bauiera, in due sanguinolenti conflitti, succeduti dinanzi Friburg allì 3. & 5. di questo mese*, Genova e Firenze: nella Stamperia di S. A. S. alla Condotta, 1644. BL: *Catalogue of seventeenth century Italian books in the British Library…* , vol. 1, p. 58, <https://books.google.it/books?id=CpUUFlobcSsC&hl=it&source=gbs_navlinks_s> (04/02/2026). *Vera relatione di quanto e successo trà l'armata maritima della serenissima Republica di Venetia et li corsari di Barbaria, con la total destruttione di essi corsari, e di 17 galere (…) nel porto della Velona*, Roma, Genova e Firenze: s.n., 1638. BL, <http://explore.bl.uk/BLVU1:LSCOP-ALL:BLL01003771969> (04/02/2026).

[53] *Relatione della vittoria ottenuta dall'Armi Di s. m. Catolica, contro li portoghesi In Estremadvra con rotta di tutto l'esercito, e morte di 5.mila huomini. cauata da una lettera scritta dal marchese di Torrecusa al segretario d. Diego de Tapia; per le cui mani passa la correspondentia dell'esercito d'Estremadura*, Genova: Pietro Giovanni Calenzani, 1644. LMU, <https://opac.ub.uni-muenchen.de/TouchPoint/perma.do?q=+0%3D%221574670%22+IN+%5B2%5D&v=sunrise&l=de> (04/02/2026).

[54] *Relatione della battaglia, e rotta, che l'essercito del Rè Cattolico hà dato à quella di Francia gouernata per il marescial della Motta; sopra li Horti di Lerida à 15. Maggio 1644. Tradotta puntualmente da quella, ch'in lingua Spagnuola s'è hauuta dal Campo istesso de tenor seguente*, Genova: Pietro Giovanni Calenzani, 1644. BL, 1323.h.1.(28.), <https://books.google.it/books?id=QCgupljtMDEC&hl=it&source=gbs_navlinks_s> (04/02/2026).

mente nel 1646 da Farroni,[55] con titolo modificato e una diversa vignetta silografica. L'immagine sul frontespizio dell'edizione di Calenzani rappresentava truppe equestri e di fanteria in prossimità della città, relazionando il tema iconografico guerresco al linguaggio usato nel titolo, che utilizza i termini militari «battaglia» e «rotta». Diversamente, l'edizione successiva di Farroni sostituisce questi vocaboli con le parole «soccorso» e «disfacimento», che elidono il rimando diretto al mondo della lotta.

Oltre alle notizie belliche, circolavano anche altri tipi di notizie di quella che oggi chiameremmo cronaca nera, più appetibili al grande pubblico, ma che non hanno lasciato tracce nelle raccolte delle biblioteche genovesi. Un fatto di stregoneria in territorio bavarese porta alla morte sei stregoni che hanno causato, secondo la fonte, più di seicento persone, per lo più bambini: viene stampato a Genova e Velletri, ci rimane solo la copia di Velletri.[56]

Nel 1645 e 1646 varie stamperie genovesi pubblicano notizie sui successi militari francesi: Farroni pubblica due relazioni sulle vittorie francesi in territorio catalano nei confronti degli spagnoli; le fonti dei fatti sono francesi e lo stemma di Francia sul frontespizio chiarisce subito a favore di chi propenderanno i resoconti.[57] Un'altra relazione, sottoscritta in fine da Pier Francesco Barbieri, esalta la vittoria del re di Francia sulla città assediata della Motte in Lorena,[58] mentre Calenzani stampa invece due resoconti delle vittorie vicino a Zerbstrun e a Nördlingen, quest'ultima ristampa di quella stampata a Torino.[59]

[55] *Relatione del soccorso dato alla citta' di Lerida nel contado di Catalogna dall'essercito cattolico comandato dal signor marchese di Leganes, con disfaccimento dell'essercito del conte d'Hercurt, che ne incominciò l'assedio à 7. Maggio dell'anno presente 1646. & sostenuto da d. Gregorio Britto, che ne è Gouernatore*, Genova: Gio. Maria Farroni, 1646. MAIRA NIRI, p. 284.

[56] *Il tremendo e spaventevole successo di giustitia fatta in Monace, citta di Baviera, l'anno presente, di sei scelerati strigoni, li quali hanno fatto morire con sue fatture e incanti più di seicento persone, tra quali circa quattrocento fanciulli, che gli hanno succhiato il sangue e in altri varii modi condotti à morte*, Genova e Velletri: s.n., 1641. BNF, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10405000/f1.planchecontact> (04/02/2026).

[57] *Breve ristretto cauato dalle relationi distese nella lingua francese date alle stampe in Marseglia sotto li 7. del presente mese di luglio 1645. De gl'avantaggi, e vittoria singolare riportata dal sig. co: d'Harcovrt vicerè della Cattalogna per s.m. Christianissima contro l'essercito spagnuolo con la nota de' nomi de principali prigionieri, e di quelli che vi sono rimasti morti*, Genova, Gio. Maria Farroni, 1645; *Relatione della resa di Roses alle armi di s.m. Christianiss. commandate dal conte di Plessis Pralin*, Genova: Gio. Maria Farroni, 1645. MAIRA NIRI, pp. 282-283.

[58] *Relatione della resa della Motta alle armi di sva maesta Cristianissima in Lorena, e sve capitolationi, tradotta dalla lingva francese, all'italiana*, Genova: Pier Francesco Barbieri (in fine), 1645. MAIRA NIRI, p. 310. Reca sul frontespizio una vignetta con una battaglia.

[59] *Relatione della battaglia occorsa alli 5. di maggio 1645. alle 20. ore del giorno vicino Zerbstbrun vna lega discosto da Lauterbach, tra l'armata dell'Elettore di Bauiera, e la Francese, e Vaimarese commandata dal visconte di Turrena. Estratta da lettera di Lindò rimessa a Milano per il Colonello Mesner*, Genova, Pietro Giovanni Calenzani, 1645. *Relatione della sangvinosa battaglia segvita nella Svevia trà Norlinghen, e Donauert alli 3. del corrente frà le armate francese, e bauarese con la disfatta di questa*, Torino e Genova: Gio. Maria Farroni, 1645. MAIRA NIRI, pp. 216-217.

Nel 1648 Calenzani e Farroni relazionano, con due diverse edizioni, la vittoria nelle Fiandre del principe di Condè contro l'esercito spagnolo, cui segue il Farroni, pubblicando una *Seconda e compita relatione*, sul medesimo argomento.[60] Senza data è un opuscolo stampato da Farroni, con il trattato di pace di Vestfalia, fra imperatore e Francia, tradotto dal francese, con cui la Francia esce dalla Guerra dei Trent'Anni.[61]

Gli anni 1650-1654 vedono deteriorarsi ulteriormente i rapporti genovesi-spagnoli, a causa della vicenda del Finale. Giovanni Maria Farroni stampa relazioni a tema filofrancese e filoveneziano: la vittoria dell'esercito francese contro gli spagnoli che avevano assediato Arras nel 1654, la vittoria del veneziano Lazaro Mocenigo ai Dardanelli nel 1655, che portò alla liberazione di migliaia di schiavi cristiani, la sintesi delle operazioni militari veneziane dall'inizio dell'anno e il trionfo del veneziano Lorenzo Marcello sul turco *Sinan Pascià*.[62] L'autorità civile tollera il pluralismo informativo, ma non che questo venga deciso in maniera indipendente dagli stampatori: nel 1656 Farroni ristampa, senza autorizzazione, la relazione pubblicata a Milano della vittoria spagnola sui francesi a Valenciennes, verrà arrestato e processato per questo.[63]

La fragilità politica genovese va salvaguardata. Il tono delle relazioni a stampa locali deve apparire dimesso, almeno sul frontespizio: l'edizione genovese della vittoria francese di Arras, aderendo a questo requisito, presenta un frontespizio meno roboante di quello composto a Bologna da Carl'Antonio Peri.[64]

[60] *Primi avvisi della gran vittoria riportata in Fiandra dal signor prencipe di Conde Contro tutte le forze dell'Esercito spagnuolo, comandato dal sig. arcidvca Leopoldo, gionti per corriero straordinario da Parigi, con lettere delli 24. d'Agosto 1648*, Genova: Pietro Giovanni Calenzani (in fine), 1648. MAIRA NIRI, p. 224. *Seconda e compita relatione della segnalata vittoria ottenuta dalle armi francesi in Fiandra sotto il comando del principe di Conde, con disfatta della spagnuola comandata dall'arciduca Leopoldo*, Genova: Gio. Maria Farroni, 1648?. SBN, <http://id.sbn.it/bid/CAGE021639> (04/02/2026). La prima pubblicazione reca sul frontespizio l'Arma della Franca Contea.

[61] *Sommario del trattato, e de' capitoli della pace generale frà l'imperatore, & la Francia, tradotti dal francese in italiano. Nel nome della santissima, & indiuidua Trinita*, Genova, Gio. Maria Farroni, 1649?. MAIRA NIRI, p. 301.

[62] *Lettera di raggvaglio del combattimento tra l'armata veneta: e la tvrca a' Dardanelli. Sotto la direttione dell'illustrissimo, & eccellentissimo signor capitan delle navi Lazaro Mocenigo segvito li 21. Giugno 1655*, Venezia e Genova: Gio. Maria Farroni, 1655. *Vera relatione della vittoria nauale consegvita a' Dardanelli dall'armata della serenissima Republica di Venetia. Sotto il comando el già illustriss. & eccellentiss. sig. Lorenzo Marcello capitan general da mar. contro l'armata turchesca. adi 26. zugno 1656*, Genova: Gio. Maria Farroni, 1656. MAIRA NIRI, p. 297; p. 299.

[63] *Vera relatione di qvanto e segvito nel soccorso di Valencianes con la rotta dell'essercito francese, che assediava detta piazza, commandando le armi di sua maestà il serenissimo sig. don Giovanni d'Avstria, sig. prencipe di Condè, e sig. marchese di Carazena. Tradotta dal Fiamengo in Italiano*, Milano e Genova: Gio. Maria Farroni, 1656. MAIRA NIRI, p. 295. Reca lo stemma della Casa d'Austria sul frontespizio. La ristampa genovese presenta sul frontespizio la dicitura falsa *Con licenza de' Superiori*. A.S.G., *Archivio Segreto, Secretorum*, n.g. 1575.

[64] *Vera relazione della segnalata vittoria riportata dall'armi di S.M. Christianissima sotto Arras. Alli 25. d'agosto 1654. Tradotta dal Francese, conforme la relatione venuta da Parigi*, Genova: Gio. Maria Farroni, 1654. MAIRA NIRI, 296. *Piena relatione del modo tenuto dalli valorosi capi dell'armata francese nel soccorrere Aras; e dare la rotta universale all'armata spagnola dopo 52. Giorni d'assedio; con li nomi di quelli che si sono segnalati in*

Le relazioni si vendono bene e costa poco produrle: a Genova tutti gli stampatori ne pubblicano, non essendoci restrizioni in merito, senza preferenze per temi particolari. Nel 1656 Benedetto Guasco ristampa una notizia modenese sull'assedio di Valenza fatto dalle truppe di Francia, Savoia e Modena[65] e una relazione romana sul viaggio in Italia della regina di Svezia; Giovanni Ambrosio De Vincenti ristampa nel 1663 un resoconto sivigliano sui progressi di don Juan de Austria e la presa della città di Evora e nel 1664 una relazione veneziana sugli scontri cristiano-turchi presso il fiume Rab;[66] quest'ultimo avvenimento fa lavorare anche i torchi di Girolamo Marino e Benedetto Celle, che stampano due notizie sulle vittorie del generale Montecucoli del 2 e dell'8 agosto 1664, con i frontespizi corredati da illustrazioni.[67] Queste celebrazioni contrastano con le notizie relative alla guerra di Candia contenute nei «novellari» genovesi, più parziali, che avevano innervosito il governo veneziano un decennio prima,[68] ma il panorama tipografico è consonante con l'ambivalente atteggiamento tenuto dalle autorità politiche genovesi nei confronti dei turchi: tra l'adesione al tema antiturco, dilagante nel Seicento, il desiderio di riprendere i traffici col Levante e la tiepida adesione all'armamento della flotta di supporto a Venezia nella guerra di Candia, che, per questioni legate alla mancata concessione delle onoranze regie, non vedrà galere genovesi. Nel 1679 Genova celebrerà la sua vittoria contro i turchi, con una relazione stampata da Anton Giorgio Franchelli.[69]

Negli anni Settanta e Ottanta avrà la meglio il sentimento antiturco, a causa dell'evolversi degli eventi bellici alle porte di Vienna. Nel 1683 una battaglia campale condotta dal re polacco Giovanni III Sobieski alla guida di un esercito di polacchi, tedeschi e austriaci fa terminare l'assedio turco alla città di Vienna. Il mercato editoriale è invaso da relazioni a stampa dell'evento e delle varie battaglie contro i turchi in Europa orientale, frutto della sapiente pubblicistica imperiale; si ristampano le relazioni

*quella impresa de' 24. e 25. d'agosto. All'illustriss. sig. e padron collendiss. il sig. marchese Gvid'Antonio Lambertini marchese del Poggio Renatico, Caprara, &c.*, Bologna: Carl'Antonio Peri, 1654. SBN, <http://id.sbn.it/bid/UBOE000828> (04/02/2026).

[65] *Protesta fatta al sig. d. Agostino Cenvdi gouernatore per s.m. Catt. di Valenza del Po, et capitoli accordati al p. medesimo per la resa della piazza insieme co' gli articoli, e priuilegi concessi à quelli abitanti dal serenissimo sig. duca di Modana generalissimo per s.m. Cristianissima in Italia*, Modena e Genova: Benedetto Guasco, 1656. MAIRA NIRI, p. 345

[66] *Distinta relatione del combattimento successo il primo d'agosto 1664. trà gli esserciti (sic) christiano, e turco al fivme Rab presso il villaggio di Chiesfalo*, Venezia e Genova: Giovanni Ambrosio De Vincenti, 1664. MAIRA NIRI, p. 359.

[67] *Relatione della segnalata vittoria ottenvta dal general Montecvcoli, di là dal fivme Rabba, contro l'armata turchesca comandata dal primo visir li 8. Agosto 1664*, Genova: Gerolamo Marino e Benedetto Celle, 1664. MAIRA NIRI, p. 363.

[68] INFELISE, Mario: *Prima dei giornali: alle origini della pubblica informazione*, Roma-Bari: Laterza, 2002, p. 36.

[69] *Relatione del combattimento seguito tra la naue Nostra Signora di Loreto genouese, e sette vascelli d'Algieri. Sotto li 8. marzo 1679*, Genova: Anton Giorgio Franchelli, 1679. MAIRA NIRI, p. 418.

viennesi e molte delle edizioni italiane recano lo stemma imperiale sul frontespizio. A Genova sono ben 24 le relazioni stampate da varie stamperie e il più prolifico è Anton Giorgio Franchelli (15); la maggior parte sono ristampe di edizioni viennesi riprodotte a Venezia, ma anche a Lucca, Firenze, Milano. Vi è anche una ristampa di una relazione polacca sulle vittorie contro gli ottomani in Podolia (attualmente tra Ucraina e Moldavia), stampata da Giacomo Antonio Pelizza.[70] La composizione tipografica del titolo evidenzia il carattere di «guerra santa» dello scontro, relazionando le milizie cosacche vittoriose al sintagma «SVA SANTITÀ» e informando il lettore della presenza delle profezie del «BEATO METHODIO», ad integrazione delle ragioni della parte cattolica.

Nel 1684 il gioco diplomatico genovese non è più sufficiente a contenere le mire francesi sulla Repubblica: Genova viene pesantemente bombardata, sconvolgendo la città. All'aggressività bellica francese si affianca una altrettanto imponente propaganda fatta di notizie scritte e apparati figurativi: incisioni dell'assedio navale francese e incisioni del doge[71] circolano in tutta Europa. La Repubblica di Genova tenta di reagire: vengono fatti stampare tre opuscoli, privi però di note tipografiche.[72]

Si tratta della risposta genovese alle versioni date nel *Journal contenant ce qui s'est passé dèvant Genes* (Parigi) e della *Relation de ce qui s'est passé devant Genes par l'Armée du Roy* (Lione) (Fig. 3).[73] Un esemplare posseduto dalla British Library è l'unico testimone di un opuscolo pubblicato, privo di note tipografiche, in cui è descritta l'udienza avuta dal doge e dai quattro senatori a Versailles 15 maggio di quell'anno;[74] in esso si tenta di fornire una versione alternativa a quelli pubblicati oltralpe. In Europa vengono stampate relazioni sul bombardamento di Genova: tra il 1684 e il 1685 escono, senza note tipografiche, un *Sincero racconto delle hostilita pratticate da francesi contro la Republica di Genoua* tradotto dallo spagnolo in italiano, un *Diario o sia distinto ragguaglio di quanto succedé in Genoua nel tempo, che l'armata maritima di Francia si*

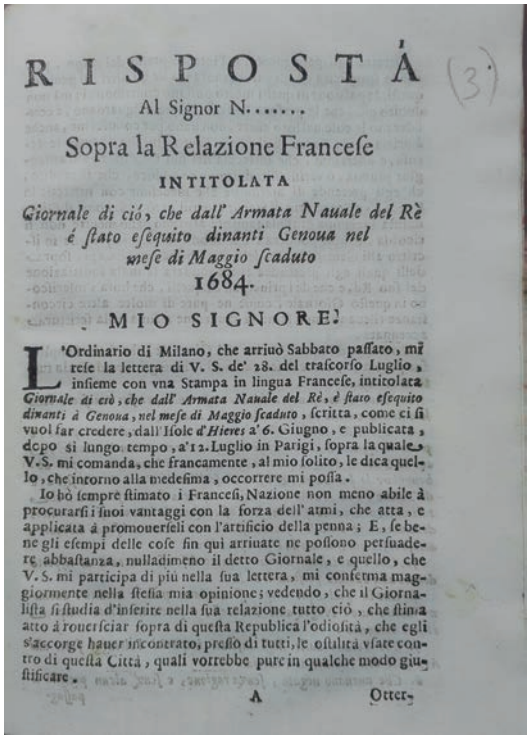
[70] *Veridichi svccessi dell'armi pollacche sotto Parcham e li nuoui acquisti fatti dalli cosacchi di Sva Santità nella prouincia di Podolia, con le profetie del beato Methodio circa li gloriosi successi della presente guerra contro l'imperio ottomano*, Varsavia e Genova: Giacomo Antonio Pelizza, 1683. DLP, <http://cbdu.ijp.pan.pl/10730/> (04/02/2026).

[71] Ritratto del doge, Parigi: chez la veuve Bertrand, Rue S.t Jacques, 1685. BNF, <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb41504449w> (04/02/2026).

[72] *Diario, o sia distinto raggvaglio di quanto succedè in Genova nel tempo che l'armata maritima di Francia si trattenne à vista d'essa*, Genova?: s.n., 1684. *Lettera responsiva intorno alle ostilità vsate da' francesi contro di Genoua, scritta da quella città dal sig. N. al sig. N. à Turino*, Genova?: s.n., 1684. *Risposta al signor sopra la relazione francese intitolata: Giornale di ció, che dall'armata nauale del rè è stato esequito dinanti Genoua nel mese di maggio scaduto 1684*, Genova?: s.n., 1684. MAIRA NIRI, p. 538.

[73] LE LONG, Jacques: *Bibliothèque historique de la France, contenant le catalogue de tous les ouvrages tant imprimez que manuscrits qui traitent de l'histoire de ce roïaume…* , Paris: Gabriel Martin, 1719, p. 515.

[74] *Relatione succinta dell'udienza havuta dal serenissimo Duce di Genova e quattro senatori a Versaglies li 15 Maggio 1685*, S.n.t., BL, <http://explore.bl.uk/BLVU1:LSCOP-ALL:BLL01001793093> (04/02/2026).



RISPOSTÁ

Al Signor N.....

Sopra la Relazione Franceſe

INTITOLATA

*Giornale di ciò, che dall' Armata Nauale del Rè é ſtato eſequito dinanti Genoua nel meſe di Maggio ſcaduto*

1684.

MIO SIGNORE!

L'Ordinario di Milano, che arriuò Sabbato paſſato, mi reſe la lettera di V. S. de' 28. del traſcorſo Luglio, inſieme con vna Stampa in lingua Franceſe, intitolata *Giornale di ciò, che dall' Armata Nauale del Rè, é ſtato eſequito dinanti à Genoua, nel meſe di Maggio ſcaduto*, ſcritta, come ci ſi vuol far credere, dall' Iſole d'*Hieres* à' 6. Giugno, e publicata, dopo ſi lungo tempo, a' 12. Luglio in Parigi, ſopra la quale V. S. mi comanda, che francamente, al mio ſolito, le dica quello, che intorno alla medeſima, occorrere mi poſſa.

Io hò ſempre ſtimato i Franceſi, Nazione non meno abile à procurarſi i ſuoi vantaggi con la forza dell' armi, che atta, e applicata à promouerſeli con l'artificio della penna; E, ſe bene gli eſempi delle coſe ſin qui arriuate ne poſſono perſuadere abbaſtanza, nulladimeno il detto Giornale, e quello, che V. S. mi participa di più nella ſua lettera, mi confermano maggiormente nella ſteſſa mia opinione; vedendo, che il Giornaliſta ſi ſtudia d'inſerire nella ſua relazione tutto ciò, che ſtima atto à rouerſciar ſopra di queſta Republica l'odioſità, che egli s'accorge hauer incontrato, preſſo di tutti, le oſtilità vſate contro di queſta Città, quali vorrebbe pure in qualche modo giuſtificare.

A Otter-

**Fig. 3.** *Risposta al signor N. sopra la relazione francese,* 1684. Biblioteca Berio, F. Ant., Misc, Gen. A.5.9.

*trattenne à vista d'essa*, un *Memoriale presentato a' signori Stati Generali delle prouince vnite, dal marchese di Castel Moncayo (…) toccante la Republica di Genoua* e una *Ingenua y desnuda relacion de lo sucedido en Genoua*.[75]

I torchi genovesi non stampano relazioni sul trattato di Versailles del 12 febbraio 1685, che pone fine all'ostilità francese, ma dal quale la Repubblica di Genova esce umiliata. Gli articoli del trattato di pace e la relazione dell'incontro avvenuto a Versailles tra il re di Francia e la delegazione genovese costituita dal doge e quattro senatori vengono stampati a Bologna e Modena.[76]

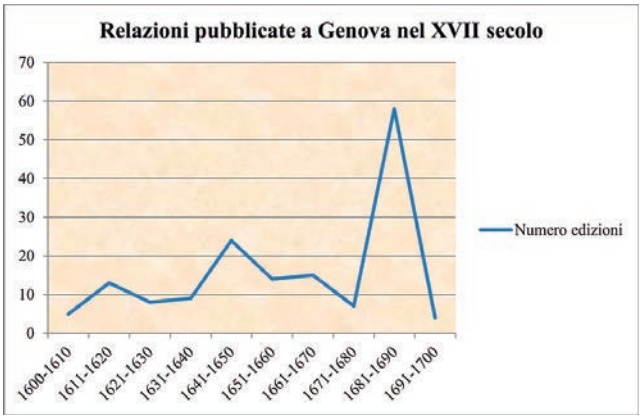
La produzione di relazioni genovese da qui in poi si rivolgerà ad avvenimenti esteri relativi alle guerre contro i turchi, a incoronazioni e feste, a terremoti ed eventi soprannaturali. L'interesse di Genova per le questioni europee è stato talvolta sottovalutato, ma certamente la repubblica ci teneva ad essere informata, così come molti dei suoi cittadini.

[75] SBN, <http://id.sbn.it/bid/RMLE026392>, <http://id.sbn.it/bid/TO0E106854>, <http://id.sbn.it/bid/TO0E106854>, <http://id.sbn.it/bid/RMLE026432> (04/02/2026).

[76] BNF, <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb34080821r>, <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb387319679> (04/02/2026).

| Anni | Numero edizioni |
|---|---|
| 1600-1610 | 5 |
| 1611-1620 | 13 |
| 1621-1630 | 8 |
| 1631-1640 | 9 |
| 1641-1650 | 24 |
| 1651-1660 | 14 |
| 1661-1670 | 15 |
| 1671-1680 | 7 |
| 1681-1690 | 58 |
| 1691-1700 | 4 |

**Tab. 1.** Elaborazione propria.




**Tab. 2.** Elaborazione propria.

I luoghi di incontro non mancavano in una città dalla topografia ancora in gran parte medievale come Genova, con vicoli stretti e piccole piazze, stretta tra i monti e il mare, sebbene il Seicento sia stato il secolo del rinnovamento edilizio e urbanistico di alcune vie e zone della città. Le relazioni a stampa potevano essere comprate presso le stamperie produttrici, presso le librerie e dai venditori ambulanti. Ad esempio copie delle gazzette settimanali a stampa si potevano comprare nel maggio del 1646 «vicino alla piazza di san Matteo, in quella Casa che mostra fuori il cartello.»[77] Le stamperie e le librerie si trovavano vicino ai luoghi informativi della città.

Il cuore della vita commerciale, finanziaria e informativa di Genova era sicuramente la Loggia della Mercanzia, che si configurava come luogo d'espressione del potere. Infatti, al centro della loggia vi era una grande pietra dove il pubblico banditore leggeva ad alta voce le disposizioni di legge. I due lati affacciati su piazza Banchi e via Banchi erano aperti con arcate a tutto sesto. La volta era affrescata con lo stemma della Repubblica di Genova e la parete di fondo con la Madonna in trono col Bambino e i santi patroni. Da questo luogo, in pochi minuti si arriva alla cattedrale e al Palazzo del doge. La rete urbana di tutti questi luoghi costituiva la dimensione pubblica della città, il teatro delle feste religiose e civili, il loro utilizzo da parte dell'autorità permetteva di imporre una specifica mentalità collettiva, volta alla coesione sociale.

In questo contesto politico-sociale, sotto l'occhio vigile del potere laico e religioso, che è anche il principale committente della produzione tipografica locale, lo stampatore propone la sua mercanzia. Gli opuscoli informativi sono tra i prodotti di più largo consumo (Tabb. 1 y 2). Il prodotto del torchio promuove il potere anche pro-

[77] *Gazzetta di Genova,* n.º 19, maggio 1646, c.4v.

| Titolo rematico | Occorrenze | Aggettivo del titolo rematico | Occorrenze |
|---|---|---|---|
| relatione | 87 | vera/o -issima/o | 29 |
| lettera/copia di | 17 | distinta/o | 26 |
| ragguaglio | 8 | nuova/o -issima/o | 18 |
| racconto | 4 | breve/succinta | 10 |
| successo | 3 | primo/a/i, seconda/o/i… | 4 |
| aviso | 3 | sincera | 3 |
| risposta | 2 | compita/o | 1 |
| dichiaratione | 2 | spaventevole | 1 |
| diario | 2 | diaria | 1 |
| discorso | 2 | tremenda/o | 1 |
| descritione | 2 | altro o nulla | 63 |
| ristretto | 1 | TOTALE | 157 |
| altro | 24 | | |
| TOTALE | 157 | | |

**Tab. 3.** Elaborazione propria.

muovendo se stesso, tramite la veste del frontespizio. Esso diventa il primo luogo di contatto tra scrittura e lettore, uno spazio anch'esso di informazione e di attrazione, spesso affollato di segni tipografici.

Caratteri di tipi e corpi diversi fanno bella mostra di sé sul frontespizio, che spesso presenta in corsivo, per enfatizzarle, specifiche categorie di informazioni, come le apposizioni ai nomi propri. Il carattere tondo invece è usato in genere per il testo principale. Il maiuscolo viene usato moltissimo per il titolo rematico, che indica la forma dell'opera (relazione, saggio, lettera). Negli opuscoli informativi genovesi del Seicento il titolo rematico più usato è *relatione*, con 87 occorrenze su 157 opuscoli raccolti e l'aggettivo che più frequentemente lo accompagna è *vera* e, in minor misura, *distinta*, *nuova*, *nuovissima* e talvolta anche *breve* (Tab. 3). Il formato più usuale è l'in 4°, seguito dall'8°.

Il frontespizio, spesso folto di segni tipografici, è il luogo dove lo stampatore, anche in sinergia con il committente, dosando più o meno sapientemente gli spazi bianchi e neri, dà risalto alle informazioni che ritiene più importanti, o funzionali all'acquisto del libro; le regole implicite utilizzate per la composizione dovevano essere condivise anche dai lettori dell'epoca.

La stampa infine, ridimensionata come fattore di modernizzazione, nella sua nozione di *printing revolution*, ridefinisce anche i confini della censura, adattata alle esigenze dello stato repubblicano e principesco, essa non si costituisce come un ten-

tativo omogeneo di repressione delle idee, perché mutevoli sono le relazioni tra i micro poteri che la condizionano. La censura considerata come un dispositivo che «determina (…) l'esistenza sociale di un discorso dicibile e quindi udibile»,[78] può in parte disciplinare le piazze, che sono «parte attiva del processo di formazione di un'opinione politica» e reinterpretano discorsi di diversa natura e provenienza sulla base della propria visione del mondo. L'opinione pubblica va concepita non solo in termini di dissenso ma di tacito consenso.

[78] LANDI, Sandro: *Stampa, censura e opinione pubblica in età moderna*, Bologna: Il Mulino, 2011, p. 8.

20

# «Por las calles y plazas acostumbradas»: itinerarios de publicaciones de gobierno (Santander, XVI-XVIII)

Virginia M.ª Cuñat Ciscar
Francisco Saulo Rodríguez Lajusticia

*Universidad de Cantabria*

En el presente trabajo vamos a tratar de destacar los itinerarios de difusión de las disposiciones de gobierno del concejo de Santander entre los siglos XVI y XVIII como prueba del final del proceso de las acciones de la expedición documental, tanto cuando se produjeron por escrito a través del documento que se enviaba a las partes interesadas, como cuando se difundieron mediante estrategias de la oralidad, siendo ésta una «práctica común a lo largo de la historia, mayor cuanto más difuso era el analfabetismo».[1] En esta transmisión destaca el papel del pregonero, como oficial del concejo que intermediaba en todo este proceso, por su capacidad de leer, escribir y tocar la caja o el tambor, de forma que disponía de todas las habilidades necesarias para llamar la atención al público, interpretar los ordenamientos y disposiciones establecidas y para ser el puente entre el regimiento y los vecinos de la villa y/o los transeúntes que acudían a ella, tanto para comerciar por tierra y por mar, como en sus itinerarios militares o de actividades políticas y sociales.

De este modo, los itinerarios de publicación del gobierno de Santander desde el siglo XVI al XVIII nos permitirán apreciar, entre otras cosas, la ampliación de territorio urbano, los nombres de los oficiales que ejercieron la labor de difusión de las disposiciones de gobierno de la villa convertida en ciudad a mediados del siglo XVIII y los intereses de gobierno del ayuntamiento santanderino, tal y como veremos en los tres apartados en los que se dividirá el presente estudio.

[1] CASTILLO GÓMEZ, Antonio: *Escrituras y escribientes. Prácticas de la cultura escrita en una ciudad del Renacimiento*, Las Palmas de Gran Canaria: Gobierno de Canarias y Fundación de Enseñanza Superior a Distancia de las Palmas de Gran Canaria, 1997, p. 62.

## 1. LA TRANSMISIÓN DE LAS DECISIONES DE GOBIERNO

A partir de los fueros, las villas recibían la capacidad de poder administrar los recursos del territorio definido en ellos, a la vez que tomaban las decisiones de gobierno diario, teniendo en cuenta el marco superior legislativo de la institución de la que dependían. En el caso de Santander, el regimiento de la villa ejercía su labor diaria en el marco de la legislación real representada por el corregidor, residente en Laredo, como una de las villas reales que pertenecían al corregimiento de las cuatro villas de la costa de la mar de Castilla. Así, periódicamente establecía acuerdos y aprobaba ordenanzas que, siguiendo los privilegios reales, organizaban la vida social, política y económica de la villa para el bien común y también para conseguir la capitalidad del corregimiento. Esto último no lo lograba, pero sí ser capitalidad de una nueva diócesis y, con ello, el título de ciudad y la preeminencia sobre el resto de villas de la costa de la mar.

Las ordenanzas del regimiento aprobadas el 29 de diciembre de 1529 disponían que el regimiento, formado por el alcalde mayor, cuatro regidores y el procurador general, con asistencia de fieles, si se les convoca expresamente, se reunirían ordinariamente todas las semanas los miércoles y los viernes, con una duración de dos horas de reloj máxima en cada sesión, a partir de las 9 horas o al toque de la campana «de prima»[2], estableciendo la forma de intervención de los regidores y los turnos de votación de ellos junto con el alcalde mayor y siendo el procurador general el representante de los intereses del común en la propuesta y debate de temas de interés, pero sin tener derecho a voto.

Los fieles estaban supeditados a las órdenes de los regidores, entre las cuales se encontraba la custodia de las pesas y medidas y el cobro de las posturas y los impuestos reales, ya que hasta el año 1598 no se nombró a un mayordomo para la administración de las rentas, propios y sisas.[3] Entre los oficiales dependientes del regimiento para el cumplimiento de sus funciones y pagados con las rentas publicas no aparece ninguno con la función específica de difundir los acuerdos. En el año 1530 sabemos que ya existía un pregonero en la villa, pero no conocemos ningún nombre hasta diciembre de 1539, cuando reciben en dicho oficio a Martín de Hano.

A partir de esta fecha, era habitual la inclusión en los libros de acuerdos municipales de la orden de que el acuerdo tomado en regimiento se pregonase y que se diera testimonio del pregón, concluyendo de este modo, de forma oral y escrita, la acción de gobierno iniciada con la propuesta de un tema a debate en el ayuntamiento de la villa. Es el momento en el que el acto jurídico traspasa el espacio de la toma de decisiones

[2] MAISO GONZÁLEZ, Jesús: «El concejo de Santander en el siglo XVI a través de los libros de acuerdos», en Rosa M.ª Blasco Martínez (ed.): *Los libros de acuerdos municipales de Santander. Siglo XVI*, Santander, Ayuntamiento, 1998, p. 91.

[3] Ibídem, p. 111.

y acuerdos y torna a dominio común «la formalité qui consiste à en faire connaitrê publiquement la tener. a.) Soit par lecture publique (preconisation ou cri public). b.) Soir par affichage (placard). c. soit par impression ou par lecture à l'eglise».[4] Mediante anuncio o lectura pública —bando, pregón— o por escrito —edicto— sobre tablas situadas en lugares estratégicos, se consigue que la población estable o visitante de un lugar sepa lo dispuesto y acordado por las autoridades y así lo cumpla para no incurrir en perjuicios económicos, penales o espirituales.

Aunque se pide en algunas ocasiones el testimonio de los pregonados o se dice que se ha realizado el pregón según lo contendido en el libro de las sisas, al no haberse conservado ni las actas del pregón ni los libros de sisas en el archivo municipal, nos remitimos al realizado para los testimonios de los bandos de Guadalajara.[5] De esa manera, los regidores no cuidan su propia indicación de que se guarde testimonio del pregón que han ordenado. Lo que sí hemos constatado es su preocupación de que se pregonen los acuerdos cuando estén acabados de tratar y no en el primer momento de dicho acuerdo, especialmente en el caso de ordenanzas que tienen que ser revisadas por el procurador o el mayordomo.

El trabajo de búsqueda de noticias sobre la forma de difusión de las disposiciones de gobierno ha sido posible gracias a la publicación de las regestas de los libros de acuerdos del concejo santanderino de los tres siglos editados por Rosa M.ª Blasco Martínez en siete volúmenes en los que se abordan el siglo XVI —cuando el concejo santanderino era una de las «cuatro villas de la costa de la mar de Castilla»—;[6] el siglo XVII, en el que apreciamos cómo, a pesar de las pérdidas producidas por las guerras y la peste, la villa de Santander mantiene los recursos económicos y, sobre todo, sus pretensiones ante los reyes para conseguir la capitalidad de las cuatro villas,[7] y un siglo XVIII en el que se constata un auge económico, especialmente con el aumento de la capacidad de gestión del concejo a partir de la concesión del título de ciudad en 1755 y, sobre todo, de nuevos recursos económicos como el consulado o la apertura del camino de Reinosa. Este incremento de la burocracia es lo que permite entender que, para el siglo XVIII, un solo volumen ocupe desde el año 1701 a 1766,[8] un segundo

[4] COMMISION INTERNATIONALE DE DIPLOMATIQUE: *Vocabulaire International de la Diplomatique*, Valencia: Generalitat Valenciana y Universitat de València, 1994, p. 93.

[5] LÓPEZ VILLALBA, José Miguel: «Estudio diplomático de los testimonios de pregón del concejo medieval de Guadalajara (1454-1500)», *Espacio, Tiempo y Forma, sección III. Historia Medieval*, n.º 8, 1995, pp. 135-141.

[6] BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M.ª (ed.): *Los libros de acuerdos municipales de Santander. Siglo XVI*, Santander: Ayuntamiento, 1998.

[7] BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M.ª (ed.): *Los libros de acuerdos municipales de Santander. Siglo XVII*, Santander: Ayuntamiento, 2002, 3 vols.

[8] BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M.ª (ed.): *Los libros de acuerdos municipales de Santander. Siglo XVIII, 1701-1765*, Santander: Ayuntamiento, 2005.

contenga las disposiciones de diecinueve años, desde 1766 a 1785,[9] y que el tercero tan solo ocupe los últimos catorce años de la centuria, desde 1786 a 1800.[10]

## 2. LOS ITINERARIOS DE LA PUBLICACIÓN DE LAS DECISIONES DE GOBIERNO

> En el momento de la publicación actúan tres factores que determinan la manera en que se formaliza la apropiación del texto. Por un lado, la relación boca-oído que se establece entre el emisor y los receptores, siendo clave la figura del intermediario que sirve de puente. En segundo lugar, la presencia de un auditorio socialmente restringido [leído en concejo]; o más numeroso, como los vecinos congregados en la plaza pública … Finalmente, la codificación de las situaciones, contextos, gestos y acciones que acompañan el evento de la publicación, lo que constituye el protocolo o ritualidad, sabiendo que todo ello —los lugares de la representación, los comportamientos observados, los atributos ostentados o las vestimentas empleadas— tenían su significado.[11]

De los lugares de la representación, los comportamientos observados y los atributos ostentados, a falta de las actas de los pregones, los libros de acuerdos municipales solo nos permiten mostrar los espacios de la representación, que son los que se mencionan en los acuerdos. Los «lugares acostumbrados», fórmula habitual del registro de la decisión de pregonar, nos van señalando en estas tres centurias la transformación urbanística de la villa, desde el siglo XVI al XVIII, ya con el título de ciudad.

Dentro de las murallas que cercan el promontorio de San Pedro, a inicios del siglo XVI, aún se mantienen espacios para la explotación agrícola y ganadera en la zona de la puebla nueva, con las calles establecidas al norte de la ría de Becedo gracias al aumento de población producido a finales de la Edad Media que hicieron insuficiente el espacio da la puebla vieja junto al castillo y la iglesia colegial.

La trama urbana de Santander del siglo XVI está definida por el puerto y la muralla con sus nueve puertas: por el oeste la puerta de la rúa Mayor y San Nicolás que dan salida de la puebla vieja hacia Burgos; pasando la ría encontramos la puerta de San Francisco, junto al convento franciscano; después la puerta de la Sierra, que conecta también con el camino de Burgos, al norte de la muralla la puerta de Santa Clara, al norte, junto al convento del mimo nombre; al nordeste la puerta del Arcillero, junto

[9] BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M.ª (ed.): *Los libros de acuerdos municipales de Santander. Siglo XVIII, 1766-1785,* Santander: Ayuntamiento, 2006.

[10] BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M.ª (ed.): *Los libros de acuerdos municipales de Santander. Siglo XVIII, 1786-1800*, Santander: Ayuntamiento, 2010.

[11] CASTILLO GÓMEZ, Antonio: *Entre la pluma y la pared. Una historia social de la escritura en los Siglos de Oro*, Madrid: Akal, 2006, pp. 207-208.

con el arrabal de este nombre; las tres puertas pegadas al mar —puerta del Mar, de Don Gutierre y de la Ribera— y al sureste, pasando la ría de Becedo bajo el castillo, la puerta de Somorrostro.[12] En el siglo XVII:

> las puertas se abren o cierran a cal y canto según las necesidades de la villa, como en 1605 se abren las de Arcillero[13] y la de San Francisco, cerradas por causa de la peste; en 1618 deciden cerrar las de Mar y Atarazanas por peligro de invasión enemiga por mar[14]; en 1630 se cierran las de la Sierra, de San Francisco y Atarazanas.[15]

Es de destacar cómo, sobre todo, se amplía el espacio, desbordando las murallas y modificando las trazas en torno a las iglesias y edificios eclesiásticos, militares y de familias importantes construidas con cantería del estilo renacentista y barroco,[16] como las propias casas consistoriales, la iglesia y el colegio de la Compañía o el palacio de Don Fernando de Riva Herrera, muchas de ellas destruidas por los dos incendios acontecidos en 1893 y 1941. La apertura del camino de Reinosa y la construcción del puerto por los ingenieros reales durante todo el siglo XVIII transforman el plano de la villa con la ampliación del espacio urbano hacia el norte de la ladera y hacia el sur por colmatación de espacios ganados al mar hacia el promontorio de San Martin, que se convierten en espacios industriales, comerciales y viviendas que allanan el camino para la obtención del título de ciudad y de la transformación de los siglos XIX y XX, que la definirán como metrópoli colonial y que proseguirán en estos dos últimos siglos con el ensanche de Maliaño ganando al mar 134 nuevas hectáreas.[17]

Los incendios provocados por explosiones de barcos en 1893 y en 1941 destruyeron la mayor parte de la trama urbana de los siglos XVI al XVIII y, aunque algunas calles se respetaron con edificación nueva, no podemos reproducir exactamente los itinerarios que seguían los pregones aun cuando esto se exprese en los libros. Sí que sabemos que los pregones se realizaban por las «calles y plazas acostumbradas», en itinerario, rea-

[12] FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Lorena: «Santander en los siglos medievales», en José Luis Pérez Sánchez (coord.): *Santander. Historia de una ciudad*, Santander: Editorial Cantabria, 2005, p. 259.

[13] BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M.ª (ed.): *Los libros de acuerdos municipales de Santander. Siglo XVII…* , p. 265.

[14] Ibídem, p. 930.

[15] Ibídem, p. 1380. BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M.ª y CUÑAT CISCAR, Virginia M.ª: «Sobre la configuración urbana de Santander en el siglo XVII», en VV.AA.: *IV Jornadas de Archivos Municipales de Cantabria: Obras para los archivos. Archivos para las obras. Castro Urdiales, 3 y 4 de abril de 2003*, Santander: DOC, 2003, p. 239.

[16] ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, Miguel Ángel: «Santander en el Renacimiento y el Barroco», en José Luis Pérez Sánchez (coord.): *Santander. Historia de una ciudad…* , p. 263.

[17] DE MEER LECHA-MARZO Ángela y MARTÍN LATORRE, Elena: «De metrópoli colonial a ciudad del siglo XXI» en José Luis Pérez Sánchez (coord.): *Santander. Historia de una ciudad…* , p. 271.

lizando paradas en plazas[18] y esquinas de calles más amplias o subiendo el pregonero a los estrados construidos exprofeso, como en los casos en que se realizan la subasta del arrendamiento de las rentas reales y las sisas o como en enero de 1597, delante de las casas del concejo.[19] En otras ocasiones, no se presentan postores, por lo que se levantan los estrados hasta una nueva convocatoria del bando de la subasta, tal y como ocurre en enero de 1598.[20] Estos espacios acostumbrados varían con la ampliación de la ciudad desde la unificación de puebla nueva y vieja, con la colmatación de calles en el interior de las murallas, con la superación de las mismas y con la consiguiente ampliación del espacio urbano en el entorno del puerto real.

Consideramos que el itinerario habitual del pregonero para poder llegar a todos los lugares se corresponde con el que sí está registrado, por ser el más solemne que se seguía para anunciar a toda la villa la proclamación del nuevo rey: partiendo de la delantera de las Casas del Concejo hacia la plaza; de allí a la calle de la Puente, lo que lleva al pregonero delante de la colegiata; desde ese punto, a la calle del Hospital, San Francisco, Don Gutierre y Arcillero hasta el cantón de la Mar, con la puerta de la muralla. Desde allí a la calle de las Herrerías, la Ribera a volver a la plaza mayor y casas del concejo, que es el punto de partida.[21] Y si se realizaba por todas las calles, el orden sería por los seis barrios en los que se ordena la labor de los regidores, es decir, calles de la Compañía, Blanca, Arcillero y Tableros; calle nueva hasta la plaza y subida de San Sebastián; calle de las Atarazanas, Puente y San Francisco; calle de Santa Lucía, Río de la Pila y calle del Arrabal; barrio de Miranda; calle Alta, Becedo, cuesta del Hospital y Ruamayor.[22]

Además de pregones en itinerarios por las calles de la villa, se señalan las ocasiones en que el pregón solo tiene que realizarse en un único lugar, que es donde mayor efecto hará el anuncio en función del tema de dicho pregón. Así, se citan expresamente las casas de las carnicerías de la villa, la casa donde se encontraban los pesos y medidas oficiales y las de las pescaderías. En otras ocasiones, se ordena la realización del pregón en los lugares a cuyos habitantes afecta especialmente, como por ejemplo cuando se anuncia el precio de las sardinas o cualquier género de pescado que tendrá que ser pregonado especialmente en la calle de la Mar y de «fuera la puerta» en agosto de 1599,[23] o como cuando se establece que se haga el pregón expresamente en

[18] BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M.ª (ed.): *Los libros de acuerdos municipales de Santander. Siglo XVI…* , p. 174.

[19] Ibídem, p. 1074.

[20] Ibídem, p. 1134.

[21] BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M.ª (ed.): *Los libros de acuerdos municipales de Santander. Siglo XVIII, 1701-1765…* , p. 378.

[22] BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M.ª (ed.): *Los libros de acuerdos municipales de Santander. Siglo XVIII, 1786-1800…* , p. 433.

[23] BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M.ª (ed.): *Los libros de acuerdos municipales de Santander. Siglo XVI…* , p. 1259.

las casas consistoriales, en el cantón de la calle del mar y «fuera la puerta», en 1739 sobre las penas a escabecheros, revendedoras y otras personas que acapararan productos destinados al abastecimiento de la villa.[24]

## 3. LAS FORMAS DE PUBLICACIÓN

En Santander, a lo largo de estos tres siglos podemos apreciar las formas de publicación de las disposiciones del concejo, mayoritariamente de forma oral (bandos en las plazas frente a las casas del concejo o en los itinerarios de los pregoneros por las calles), con puntuales escritos fijados en casas propiedad del ayuntamiento (auditorio, repeso, carnicerías o en las puertas de las murallas). Y, tanto de forma oral o escrita, los pregones tendrán que estar autorizados por el corregidor, capitán de guerra o los señores del regimiento, tal y como se acuerda y se refleja en los libros de actas.[25]

Entre la orden del pregón y su realización puede variar el tiempo. La urgencia o el interés del tema determina si el pregón se realizará inmediatamente a la finalización del ayuntamiento (como la convocatoria de concejo general en julio de 1532 pregonada al finalizar el concejo por la noche del día 24 y en la mañana temprano del día 25, convocando concejo abierto para el mismo día —fiesta de Santiago—), un día fijo a la semana, que se corresponde con el posterior a la celebración del concejo, o en periodos establecidos según el asunto, como en 1600, que se ordena pregonar la autorización del vino de la cosecha «desde ahora hasta el domingo de Quasimodo»;[26] seis días seguidos el arrendamiento de la sisa de la octava parte del vino, aceite y vinagre en marzo de 1609[27] o seis días de abril para el consumo de los oficios de 1609.[28] Así pues, todas las semanas, el mismo día o al siguiente de la aprobación del acuerdo se difunde a todos los habitantes de la villa, siendo el pregonero el representante del concejo que transitaba por todos los espacios y tenía el contacto con todos los vecinos y transeúntes.

Solo en las dos ultimas décadas del siglo XVIII, después de que la villa hubiera recibido el título de ciudad y se hubiera creado el obispado y el real consulado «que promueve las escuelas de Náutica y Dibujo»,[29] el ayuntamiento incorpora gracias a

[24] BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M.ª (ed.): *Los libros de acuerdos municipales de Santander. Siglo XVIII, 1701-1765…* , p. 301.

[25] BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M.ª (ed.): *Los libros de acuerdos municipales de Santander. Siglo XVII…* , p. 951.

[26] BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M.ª (ed.): *Los libros de acuerdos municipales de Santander. Siglo XVII…* , p. 19.

[27] Ibídem, p. 494.

[28] Ibídem, p. 497.

[29] MARURI VILLANUEVA, Ramón: *La imprenta en Cantabria: Dos siglos de historia,* Santander: DOC, Fundación Marcelino Botín, 1994, p. 28.

la instalación de la primera imprenta en Santander en 1792 una notable capacidad multiplicadora de difusión de sus disposiciones que se ve reflejada en sus cuentas, en las que aparecen testimonios de la impresión de los ordenamientos de la ciudad y de la difusión de los acuerdos en forma de edictos o bandos impresos. También aprovechan para contratar la impresión de las convocatorias de juntas municipales, «y todo cuanto ocurra y se pueda imprimir»,[30] como los sesenta ejemplares de papeletas para las elecciones anuales de 1799, solicitadas en enero de 1799.[31]

En los años posteriores a la instalación del taller de imprenta es habitual la orden de realizar el pregón de lo acordado y la fijación del edicto correspondiente, como en 1797 para el anuncio de las condiciones de provisión de aceite, grasa, aguardiente y mistela, productos que no habían recibido posturas en la subasta anual.[32] Por tanto, en el territorio de la villa, la máxima difusión de las decisiones se consigue combinado las formas orales y escritas. Pero en la consecución del bien común, el concejo se dirige a otros lugares a los que afectan sus disposiciones y para ello se sirve de la escritura, enviando por escrito el contenido de los bandos que se han realizado en sus calles y plazas:

> La publicidad del escrito, la congelación de la «voz solemne», constituye un signo visible de la primavera de la cultura escrita en los inicios de la Edad Moderna, o, si se quiere, de una explicita «sacralización» del valor de la escritura, y no solo de una mayor difusión de la capacidad de escribir y/o leer.[33]

Para mayor constancia de los acuerdos, además de los bandos, el concejo acuerda fijar en las puertas de la villa un papel, pergamino o tabla con las disposiciones aprobadas, especialmente cuando se aprueban nuevos ordenamientos sobre cualquier tema. Es lo que ocurre por ejemplo con las disposiciones sobre la administración del vino foráneo en febrero de 1599,[34] ordenando el registro escrito de todos los carrales y pipas que entran por tierra y mar a la villa (libro de cuenta y razón), consignando las bodegas en que se almacena y las tabernas en las que después se vende; realizando cartas de pago de lo vendido y disponiendo de un arca de tres llaves para el impuesto recaudado.

Esto lo que implica es el control por escrito de la mayor parte del comercio del vino y más cuando, para anunciar a los extranjeros este control municipal, se ordena situar en la puerta de San Pedro un escrito con todas estas disposiciones, especialmente

[30] BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M.ª (ed.): *Los libros de acuerdos municipales de Santander. Siglo XVIII, 1786-1800…*, p. 253.

[31] Ibídem, p. 606.

[32] Ibídem, p. 661.

[33] CASTILLO GÓMEZ, Antonio: *Escrituras y escribientes. Prácticas de la cultura escrita…*, p. 67.

[34] BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M.ª (ed.): *Los libros de acuerdos municipales de Santander. Siglo XVI…*, p. 1211.

expresando la prohibición de introducir en la villa vino foráneo —en carral, pipa o barrica— sin haberlo manifestado previamente al regimiento. Sin manifestarlo por escrito no se puede introducir en la villa, tanto para la recaudación municipal como para la recaudación real, ya que en el caso del vino que entra almacenado «en cueros» será el fiel de la villa quien se encargará de cobrar la alcabala real, que tiene su propio sistema de control escrito.

También se puede utilizar el anuncio por escrito de los acuerdos del concejo en ausencia del pregonero, como ocurrió en 1623 para prohibir el corte de los mimbres; ordenar la elaboración de un cartel[35] que se fije en las casas consistoriales u ordenar la fijación de edictos, como sucedió en julio de 1629 para solicitar presupuestos de la restauración de la calle de la Mar[36] o en septiembre de ese mismo año para el arrendamiento de la tabernilla del vino blanco y el arrendamiento de propios y rentas.[37]

Se fijan edictos escritos en lugares significativos relacionados con los asuntos que se pregonan, como sucedía cuando se fijaban en las puertas de la villa para impedir la entrada de vecinos procedentes de lugares en los que se había declarado la peste. Es lo que sucede, por ejemplo, con la tablilla colocada en la puerta de San Pedro en diciembre de 1597[38] o en 1599 con la prohibición de la entrada a la villa de pobres forasteros.[39] Otro ejemplo significativo lo encontramos cuando sitúan las tablillas en el arco de las casas consistoriales —el lugar donde suelen fijarse los edictos públicos— para anunciar el arrendamiento de la sisa en 1600[40] o para anunciar un auto de buen gobierno que había sido aprobado en 1766.[41]

Es reseñable igualmente el especial cuidado que se pone en conservar por escrito en las actas todos estos pregones que se habían redactado y que se habían fijado en tablas. Unas tablas que tenían condición de transportables, pudiendo ponerse por la mañana y quitarse por la tarde en los sitios acostumbrados[42] o en aquellos lugares en los que más interesara hacerlo, como por ejemplo se ve en 1785 cuando se dispone que se coloquen en la parte alta de las tabernas.[43]

[35] BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M.ª (ed.): *Los libros de acuerdos municipales de Santander. Siglo XVII…* , p. 1086.

[36] Ibídem, p. 1327.

[37] Ibídem, p. 1335.

[38] BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M.ª (ed.): *Los libros de acuerdos municipales de Santander. Siglo XVI…* , p. 1123.

[39] Ibídem, p. 1229.

[40] BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M.ª (ed.): *Los libros de acuerdos municipales de Santander. Siglo XVII…* , p. 296.

[41] BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M.ª (ed.): *Los libros de acuerdos municipales de Santander. Siglo XVIII, 1766-1785…* , p. 5.

[42] Ibídem, p. 280.

[43] BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M.ª (ed.): *Los libros de acuerdos municipales de Santander. Siglo XVIII, 1786-1800…* , p. 413.

Anualmente, el concejo enviaba edictos para el abastecimiento de la carne a poblaciones tales como Laredo, Castro Urdiales, Santillana y Queveda como por ejemplo en 1615,[44] si bien otros años, como en 1771,[45] se amplió el envío a lugares más lejanos como Reinosa o más cercanos como Guarnizo, junto a su término municipal. Durante el siglo XVIII los edictos se refieren a aspectos más cualitativos como las solicitudes de médicos y cirujanos pagados de los propios de la villa en 1791 enviadas a Burgos, Valladolid, Madrid y otras ciudades[46] o como la venta en junio de 1766 de las casas cercanas a los muelles reales —aun cuando todavía no se habían acabado las obras—, anunciada a Bilbao, Reinosa, Laredo, Santillana, San Vicente de la Barquera y Vitoria,[47] ampliando de esta manera el circuito de lugares relacionados con la villa.

El concejo era consciente del poder de la escritura «para conservar la memoria de esto en todos tiempos» y de la solemnidad que tenía que darle al escrito en función de lo expresado. Posiblemente el caso más evidente de esto se produjo cuando en 1755, al recibir el día 21 de enero la noticia de la concesión del obispado y del título de ciudad, acuerdan «se fije una lapida de materia mas solida en el paraje mas publico de estas casas consistoriales»,[48] cuando la celebración y la llegada efectiva del documento del título de ciudad realmente no se producirá hasta el mes de septiembre.

Siguiendo con este ejemplo, en los meses sucesivos fueron celebrándose diferentes reuniones en las que se acordaron las celebraciones a realizar, quedando algunas de ellas desconvocadas más adelante, como sucedió con las de mayo, que no llegaron a realizarse.[49] La pólvora, fuegos, toros y sermones, timbales y clarines del regimiento de Flandes que tenía que acudir desde Burgos se quedaron en solo música y sermones porque el padre Francisco Rábago expresó, por carta dirigida al concejo, su disgusto por las fiestas profanas acordadas.[50] Por este motivo, el concejo redujo la celebración pensada en un primer momento, aunque tuvo que pagar la mitad de lo contratado, destinando el resto del dinero a reparaciones de las calles, parajes y fuentes necesarias por el acrecentamiento de vecinos.

En la sesión del 6 de septiembre acordaron cómo sería la ceremonia de recepción del título, que se realizaba con todos los honores el día 10 en las casas del ayunta-

[44] BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M.ª (ed.): *Los libros de acuerdos municipales de Santander. Siglo XVII…*, p. 785.

[45] BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M.ª (ed.): *Los libros de acuerdos municipales de Santander. Siglo XVIII, 1766-1785…*, p. 273.

[46] BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M.ª (ed.): *Los libros de acuerdos municipales de Santander. Siglo XVIII, 1786-1800…*, p. 217.

[47] BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M.ª (ed.): *Los libros de acuerdos municipales de Santander. Siglo XVIII, 1766-1785…*, p. 21.

[48] BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M.ª (ed.): *Los libros de acuerdos municipales de Santander. Siglo XVIII, 1701-1765…*, p. 465.

[49] Ibídem, p. 468.

[50] Ibídem, p. 470.

miento, recibiendo el documento en la sala de reuniones del concejo con la reverencia debida y ordenándose que inmediatamente se hiciera el pregón de su contenido a las puertas de la casa consistorial por parte del pregonero.[51] El acta de la recepción nos indica que «se iluminaron las casas del ayuntamiento por tres noches, se dispararon pólvoras y granadas, tocaron las campanas y se dio un refrigerio con dulces, bizcochos, aguas, barquillos, chocolate y vino blanco a todos los que asistieron al acto de recepción».[52] El día 12 de septiembre comenzó por primera vez el acta de la sesión del ayuntamiento con la mención «muy noble y muy leal ciudad de Santander».[53]

La expansión de Santander la podemos apreciar en otro tipo de escritos ordenados por el concejo para enseñar los espacios de la ciudad a los nuevos vecinos y visitantes que afluyeron desde mediados del siglo XVIII, por lo que en 1771 era necesario ordenar que las posadas pusieran letreros que indicasen su nombre y función,[54] en 1787 que se identificasen las calles con su nombre en azulejos estampados a la vez que se dotase de luz a los espacios públicos,[55] pregonándose las condiciones de alumbrado en ese mismo año.[56] Estos cambios sociales también los apreciamos en el pregón de los precios del agua limón helada, horchata y leche en junio de 1792,[57] con medidas de salud pública, decretándose que lo sobrante se tire para no perjudicar la salud y dándose la orden de imprimir esta disposición para colocarla en los parajes «donde todos puedan leerlo, para que nadie alegue ignorancia».

La llegada del primer impresor a la villa en 1792 facilitó esta multiplicidad en la difusión de los acuerdos del concejo en forma de edictos o bandos impresos. El concejo también aprovechó para contratar la impresión de las convocatorias de juntas municipales, «y todo cuanto ocurra y se pueda imprimir»,[58] como los sesenta ejemplares de papeletas para las elecciones anuales solicitadas en enero de 1799.[59] En los años posteriores a la instalación del taller de imprenta, la orden de realizar el pregón de lo acordado y la fijación del edicto correspondiente se convirtió en algo habitual.

[51] Ibídem, p. 472.

[52] CUÑAT CISCAR, Virginia M.ª: «El documento del título de ciudad», en José Luis Pérez Sánchez (coord.): *Santander. Historia de una ciudad…* , p. XV.

[53] BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M.ª (ed.): *Los libros de acuerdos municipales de Santander. Siglo XVIII, 1701-1765…* , p. 473.

[54] BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M.ª (ed.): *Los libros de acuerdos municipales de Santander. Siglo XVIII, 1766-1785…* , p. 236.

[55] BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M.ª (ed.): *Los libros de acuerdos municipales de Santander. Siglo XVIII, 1786-1800…* , p. 44.

[56] Ibídem, p. 40.

[57] Ibídem, p. 255.

[58] Ibídem, p. 253.

[59] Ibídem, p. 606.

## 4. LOS OFICIALES DEL CONCEJO ENCARGADOS DE LA DIFUSIÓN: LOS PREGONEROS.

Para Santiago de Compostela, Mercedes Vázquez Bertomeu citaba al pregonero entre los oficios del concejo que tenían relación con la escritura, ya que el pregonero concejil era «el encargado de poner voz a los textos de la corporación, el arzobispo o el rey»[60]. Por su parte, en Santander la falta de conservación de los libros de cuenta y razón de las cuentas municipales elaboradas por los mayordomos de la villa nos deja únicamente los apuntes de las actas municipales para conocer los nombres y circunstancias de los oficiales menores del concejo que ejercieron esta función de intermediación entre el ayuntamiento y los habitantes, de manera exclusiva, recibiendo un pago por ello y prohibiendo expresamente que nadie salvo el pregonero hiciera esta función.[61]

El nombre del primer pregonero que aparece en los libros de actas es el de Gonzalo de Revilla, encargado en julio de 1539 de pregonar las disposiciones de limpieza de las casas y heredades, lo que debía vocear «por plazas y calles acostumbradas».[62] Martín de Hano, en diciembre del mismo año 1539 se ofreció para ser pregonero —y verdugo— de la villa ante el escribano Fernando de la Puebla, con la obligación de residir en Santander.[63] Por ambos oficios recibiría un salario en especie y en monedas, calculado en primer lugar en base a los navíos y las mercancías llegadas a la villa y, en el segundo, en función de las cabezas de ganado existentes y de las multas impuestas a los vecinos.

Así, en su acuerdo se establece que recibiría de los navíos cargados de sal media fanega por cada barco extranjero y un celemín por cada navío o pinaza de la villa. De los navíos que traían trigo, cebada o centeno, recibiría una fanega si descargaban de mil fanegas para arriba; media si la descarga era de quinientas a mil, y medio celemín si era inferior a quinientas fanegas. En lo que se refiere al salario en monedas, recibiría diez maravedíes por cada puerco que anduviere suelto por la villa y arrabales —lo que frecuentemente se prohibía— y también diez maravedíes por multas impuestas a los vecinos, bien por hablar en un tono muy alto de voz en las calles o en sus casas —citando expresamente a las mujeres—, bien por no limpiar «la delantera de sus casas al atardecer o las vísperas de Pascuas», etc.

Bernardo de Ibarra es el siguiente pregonero que se registra en los libros de actas, ya en pleno ejercicio de sus funciones y en relación con la orden de convocar por pregón

[60] VÁZQUEZ BERTOMEU, Mercedes: «Santiago en el siglo XV: protagonistas, usos y espacios de la escritura», *Signo. Revista de Historia de la Cultura Escrita*, n.º 13, 2004, p. 10.

[61] BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M.ª (ed.): *Los libros de acuerdos municipales de Santander. Siglo XVI…* , p. 171.

[62] Ibídem, p. 671.

[63] Ibídem, p. 681.

la junta general para tratar las cuestiones del salín de la villa, en mayo de 1576.[64] Hasta 1598 no aparece el nombre de un nuevo pregonero: se trata de Bernardo de Navarro y lo conocemos por el registro ese año de la orden de pregonar en la plaza pública el arrendamiento de los propios y las sisas de la villa,[65] lo que debía realizar sobre los estrados construidos a tal efecto. Parece que el salario que dicho Bernardo recibía no era suficiente, puesto que la documentación demuestra que se dedicaba también a la venta de tejidos aun cuando no poseía la preceptiva licencia del ayuntamiento. Esto motivó que el concejo le prohibiera dedicarse a otras tareas y decidiera ayudarle económicamente librándole doce reales a cuenta de su salario.[66]

Nicolás de Monterrey ejerció como pregonero en la villa desde 1603, año en que se le recibió en el oficio y se le asignó un salario de 4500 maravedíes.[67] Además de realizar los pregones de la villa, se le permitía además pregonar los precios y abastecimiento de vinos solicitados por particulares, así como «tañer a nublo», importante función en una villa con intereses económicos en el arte de marear. Ejerció estas funciones hasta el año 1618 cuando, debido a «ser viejo e impedido», fue sustituido por Martín Fernández, natural de Navarra, en mayo de 1618.[68]

En febrero de 1623 recibieron como nuevo pregonero de la villa a Juan de la Fuente, natural de Sanlúcar de Barrameda,[69] pero en el mes de diciembre de ese mismo año fue sustituido por Diego de Salazar,[70] al ser ciego el primero de ellos. En mayo de 1629 se trató expresamente en las sesiones del concejo la dificultad de conseguir pregonero para la villa y la petición que había formulado el alcalde mayor a los regidores para que se buscase a la persona adecuada, prometiendo estos seguir haciéndolo pese a las numerosas gestiones infructuosas que ya habían llevado a cabo.[71] Es interesante señalar cómo al no tener pregonero en estos momentos, se indica en el libro de actas que los acuerdos se tramitaban mediante edictos.[72]

En 1631 ya habían contratado a un pregonero, al que pagaban once ducados correspondientes al tercio vencido de su salario anual, pero del que no consta el nombre,[73] como tampoco el del que ejerce este oficio en el año siguiente de 1632 como pregonero y «atambor».[74] En 1635 el pregonero es Diego de Salazar, que recibe veinte du-

[64] Ibídem, p. 969.
[65] Ibídem, p. 1134.
[66] Ibídem, p. 1141.
[67] BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M.ª (ed.): *Los libros de acuerdos municipales de Santander. Siglo XVII…* , p. 155.
[68] Ibídem, p. 940.
[69] Ibídem, p. 1092.
[70] Ibídem, p. 1102.
[71] Ibídem, p. 1322.
[72] Ibídem, pp. 1325-1335.
[73] Ibídem, p. 1411.
[74] Ibídem, p. 1487.

cados de salario.[75] Diez años después, en 1645, nombran pregonero a Pedro de Salazar, al que pagaron parte de su salario en marzo[76] y en julio.[77]

En 1664, como la villa nuevamente se encontraba sin pregonero, se acuerda que ejerza este oficio un pobre recién llegado a la localidad. Se trata de Juan Francisco, «moro de nación», bautizado en Palencia, que había sido esclavo de Don Gonzalo Fajardo, conde de Castro, quien le dio la libertad por haberle servido once años. El concejo lo aceptó como pregonero y tambor con el salario acostumbrado, dándole lo necesario para vestirse y calzarse a cuenta de su salario;[78] sin embargo, meses después fue sustituido porque, según la documentación, no se le entendía por ser extranjero.[79]

En los libros de actas se siguieron anotando las indicaciones de la acción de pregonar a voz o a voz y a son de tambor, como en 1766 para los abastecimientos públicos[80] o en 1767 para el precio del vino[81] y para que se limpiasen las calles,[82] aunque no se mencionan los nombres de los pregoneros hasta 1768, cuando Andrés García presenta un memorial para ejercer el oficio,[83] resultando admitido.

Al año siguiente, en 1769, un nuevo pregonero, Juan Bautista Betty, es suspendido en el oficio por estar preso[84] y se acuerda que vuelva a ejercer como pregonero Juan de Salazar, que ya lo había sido en el pasado y conocía la forma de hacer las publicaciones y los bandos. Sin embargo, al año siguiente, estaba enfermo e imposibilitado, por lo que en julio se nombró a un nuevo pregonero, Martín González, residente en Miranda de Ebro, al que enviaron doscientos reales para ayudarle al viaje e instalarse en la villa.[85] Una vez más, se observa cómo la difusión de los pregones no era su único cometido, puesto que también tenía encomendado el cuidado y encendido de los faroles de la villa.[86]

En los años sucesivos, siguen apareciendo noticias de pregones realizados sin que se mencione en la documentación el nombre del pregonero, como sucede por ejemplo en una orden de 1774 para vigilar que los vecinos no arrojen a la calle aguas mayores ni menores[87] o en 1789 para informar acerca de las ordenanzas reales de fabricación de

[75] Ibídem, p. 1592.
[76] Ibídem, p. 1977.
[77] Ibídem, p. 2008.
[78] Ibídem, p. 2564.
[79] Ibídem, p. 2577.
[80] BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M.ª (ed.): *Los libros de acuerdos municipales de Santander. Siglo XVIII, 1766-1785…*, p. 32.
[81] Ibídem, p. 72.
[82] Ibídem, p. 125.
[83] Ibídem, p. 90.
[84] Ibídem, p. 133.
[85] Ibídem, p. 626.
[86] Ibídem, p. 1781.
[87] Ibídem, p. 429.

tejidos.[88] Finalmente, la decisión en 1800 de aumentar en doscientos ducados anuales el salario del oficial de caja y voz nos permite conocer que quien entonces realizaba esta función en la ya ciudad llevaba el nombre de Antonio Fernández.[89]

Examinando la consideración de los pregoneros, hay que reconocer que, aun tratándose de un oficial del regimiento, el examen de sus actuaciones y oficios complementarios a lo largo de toda la Edad Moderna no parece mostrar que este gozara de gran consideración social. Si en el siglo XVI estuvo asociado a la función de verdugo,[90] en el siglo XVIII lo colocan entre los oficios que ocupan los bancos viejos y descuidados que el concejo de la ciudad dispone en la catedral junto con los zapateros y cortadores[91] a la vez que se ocupa de encender las farolas, vinculando su trabajo a los oficios de orden público, en vez de quedar asociado a los oficios necesarios en la secretaría por sus funciones de comunicación de las decisiones del gobierno y de la expedición documental.

Desprovisto de la parte de representación de la autoridad del concejo que en otros lugares le confería ser la voz del poder ante los vecinos y visitantes, en algunas ocasiones incluso se le niegan funciones que había desempeñado, como por ejemplo sucede cuando fue excluido expresamente en 1792 de tocar el tambor en actividades de carácter alegres, puesto que la ciudad prefiere entonces contratar a un tamborilero para animar las fiestas con tambor y pífano, que era una de las tareas que hasta el momento realizaba el pregonero.[92]

El concejo para anunciar las decisiones, además del pregonero, utiliza correos o fieles para enviar a otras villas y lugares que puedan estar interesadas en los asuntos pregonados. Principalmente se utilizan para difundir las condiciones del aprovisionamiento de la villa de carne, como en 1572 cuando eligen a Francisco de Santiago para que vaya a San Vicente de la Barquera y alrededores para dar noticia sobre las carnicerías de la villa[93] o en 1599 cuando se envía un correo a los lugares de Isla Quejo, Ajo, Puerto, Laredo, Oriñón, Castro y Somorrostro para anunciar que había llegado un barco apestado desde San Sebastián.[94]

A mediados de siglo XVII se sucedieron varios periodos en los que el regimiento

[88] BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M.ª (ed.): *Los libros de acuerdos municipales de Santander. Siglo XVIII, 1786-1800…*, p. 120.

[89] Ibídem, p. 655.

[90] BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M.ª (ed.): *Los libros de acuerdos municipales de Santander. Siglo XVI…*, p. 681.

[91] BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M.ª (ed.): *Los libros de acuerdos municipales de Santander. Siglo XVIII, 1766-1785…*, p. 812.

[92] BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M.ª (ed.): *Los libros de acuerdos municipales de Santander. Siglo XVIII, 1786-1800…*, p. 260.

[93] BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M.ª (ed.): *Los libros de acuerdos municipales de Santander. Siglo XVI…*, p. 789.

[94] Ibídem, p. 1254.

tuvo dificultades para encontrar pregoneros y para anunciar los asuntos acordados en ayuntamiento el concejo se sirvió de los edictos, como en 1637 sobre la apertura de la villa al vino foráneo[95] o sobre la provisión de las carnicerías de este mismo año.[96] Idéntica situación podemos encontrar en el año 1649.[97] Es interesante destacar cómo, desde el siglo XVIII, las actas hacen mención especial a la comunicación de muchas disposiciones a los barrios de la villa/ciudad no por el pregonero, sino por los propios mayordomos de los barrios,[98] lo que indudablemente supondría una merma de sus funciones en la línea de lo expresado en párrafos anteriores.

## 5. «QUE SE VUELVA A PREGONAR»: REITERACIÓN Y EXCEPCIONALIDAD DEL CONTENIDO DE LOS PREGONES

El examen de los temas que el concejo ordena pregonar nos remite a las preocupaciones ordinarias y extraordinarias que afectan a la villa y cuya sucesión muestra el devenir económico y social. Vistos los asuntos que aparecen en la documentación mes a mes y año a año, hemos comprobado cómo los principales temas que ordena el concejo se refieren a la economía y a la ordenación urbanística. Por otro lado, las cartas reales que se mandan pregonar se refieren a sucesos de excepción, sean tratados de paz, declaraciones de guerra o diferentes vicisitudes de la familia real.

Tan solo encontramos una orden del concejo de pregonar una información a petición de otras autoridades, relativa a un edicto promulgado por el cabildo de Santiago de Compostela y recibido en julio de 1789, en el que se anuncia la celebración del Año Santo por coincidir en domingo la festividad de Santiago,[99] lo que el concejo acuerda para el bien espiritual de los vecinos. Los temas ordinarios que se repiten mes tras mes en las diversas órdenes de pregonar se refieren a la administración de los abastecimientos (harinas y panes, aceites y grasas…), la organización de los productos tanto de la tierra (viñas y mimbreras) como del mar (pesca y escabeches), la conservación e higiene de las calles y casas…

Para los productos, se producen regulaciones en épocas de escasez. En el caso de las harinas y panes, fijando los precios y limitando el peso; en el de las verduras y frutas, limitando las horas de compras a los vecinos y regateras; en el caso de los pes-

[95] BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M.ª (ed.): *Los libros de acuerdos municipales de Santander. Siglo XVII…*, p. 1730.

[96] Ibídem, p. 1764.

[97] Ibídem, p. 2132.

[98] BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M.ª (ed.): *Los libros de acuerdos municipales de Santander. Siglo XVIII, 1701-1765…*, p. 634.

[99] BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M.ª (ed.): *Los libros de acuerdos municipales de Santander. Siglo XVIII, 1786-1800…*, p. 105.

cados, restringiendo las horas y lugares de compras y diferenciando entre el consumo diario y el consumo para realizar escabeches… En ocasiones, llegamos a encontrar restricciones incluso para productos tales como la leña, cuya cantidad a adquirir se encontraba limitada y solo para uso exclusivo en casas o talleres.

En el caso del vino, los pregones se suceden para regular su exportación o importación, ya sea este propio o foráneo. Esto es así puesto que, para su venta, debe contar siempre con licencia del concejo. De esta forma, todos los años se anuncia la apertura a la villa para la entrada del vino foráneo o su cierre cuando se consideraba que las cosechas propias podían abastecer a los vecinos. El examen del vino almacenado en las bodegas, la fijación del comienzo de la vendimia y la prohibición de pasear por las heredades para coger hojas de viña o agraces se complementan con las aperturas y cierres de la villa, mostrando la importancia de este producto durante los tres siglos.

En el caso del pescado, los pregones anuncian la fijación de los precios, la obligación de vender el pescado en la plaza y la preferencia del pescado para el consumo antes que para las conservas, en concreto de escabeches. Así, se pregonan ordenanzas contra las prácticas de los escabecheros,[100] obligándoles a manifestar el pescado que compran y ordenando que no se haga el escabeche dentro de las murallas, para evitar el peligro de que se declarase un incendio además de por razones de salubridad. Mientras que en lo relativo al ganado, lo habitual era el pregón autorizando matar al que estuviese suelto por las calles o por las heredades. Los animales más citados, en este sentido, son lechones y cerdos, pero también bueyes, mulas y caballos. Este pregón se completa con la petición reiterada del cierre de heredades para evitar los destrozos que producía el ganado suelto.

Hay pregones ordinarios propios de determinados meses. En el mes de enero se realizaban pregones sobre la poda de las mimbreras y corte de mimbres en las Llamas con una fecha variable, ya que el concejo fijaba el día con respecto a la luna creciente del mes, tal y como expresan en 1753.[101] Por otro lado, en los meses de mayo y junio aparecen los pregones sobre la celebración del Corpus, que también varía de fecha respecto la celebración anual de la Pascua, en las que se repite el arreglo de las calles[102] y la puesta de adornos en las casas.[103] Además, excepcionalmente, se describen las convocatorias de premios para altares, danzas y otras representaciones.[104]

[100] BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M.ª (ed.): *Los libros de acuerdos municipales de Santander. Siglo XVI…* , p. 904.

[101] BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M.ª (ed.): *Los libros de acuerdos municipales de Santander. Siglo XVIII, 1701-1765…* , p. 439.

[102] BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M.ª (ed.): *Los libros de acuerdos municipales de Santander. Siglo XVII…* , p. 71.

[103] Ibídem, p. 1365.

[104] BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M.ª (ed.): *Los libros de acuerdos municipales de Santander. Siglo XVI…* , p.

Todos los años se anunciaba el arriendo de la provisión de carne, aunque también se arrendase la de aceite, velas, panadería… y todo tipo de abastecimientos. También anualmente se arrendaban la administración de las rentas y propios de la villa y ocasionalmente se mencionaba la administración de la tabernilla del vino. Dentro de los pregones ordinarios para la conservación e higiene de calles y casas, todos los meses se insistía en la obligación por parte de los vecinos de limpiar las calles delante de las casas, especialmente las vísperas de fiestas y de domingo. Sin embargo, dentro de las transformaciones de la nueva ciudad, en 1789 se pregona el arrendamiento de las tareas de limpieza de las calles, callejuelas, carnicerías y lugares públicos y de la recogida de basuras,[105] dejando de ser una ocupación de los vecinos.

Entre los pregones extraordinarios que ordenaban el concejo destacan los que se refieren a las medidas tomadas para prevenir la llegada de peste a la villa, cerrando puertas,[106] prohibiendo la entrada a la localidad,[107] expulsando a los transeúntes provenientes de los lugares con peste,[108] aislando los lugares de la villa afectados,[109] pregonando las medidas sanitarias contra ella[110] y anunciando la llegada y cuarentena de navíos apestados,[111] así como la existencia de lugares con peste.[112]

También son extraordinarios los que tienen que ver con la defensa de la villa en los periodos de guerra, con todas las disposiciones de preparación de armas,[113] con celebración de alardes[114] y alertas,[115] solicitando rogativas para el buen transcurso de

1019 y BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M.ª (ed.): *Los libros de acuerdos municipales de Santander. Siglo XVII…*, p. 26.

[105] BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M.ª (ed.): *Los libros de acuerdos municipales de Santander. Siglo XVIII, 1786-1800…*, p. 571.

[106] BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M.ª (ed.): *Los libros de acuerdos municipales de Santander. Siglo XVI…*, p. 840.

[107] Ibídem, p. 138.

[108] Ibídem, p. 1261.

[109] BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M.ª (ed.): *Los libros de acuerdos municipales de Santander. Siglo XVII…*, p. 16.

[110] BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M.ª (ed.): *Los libros de acuerdos municipales de Santander. Siglo XVI…*, p. 1060.

[111] Ibídem, p. 1254.

[112] BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M.ª (ed.): *Los libros de acuerdos municipales de Santander. Siglo XVII…*, p. 2134.

[113] BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M.ª (ed.): *Los libros de acuerdos municipales de Santander. Siglo XVI…*, p. 803 y BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M.ª (ed.): *Los libros de acuerdos municipales de Santander. Siglo XVII…*, p. 1011.

[114] BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M.ª (ed.): *Los libros de acuerdos municipales de Santander. Siglo XVI…*, p. 793.

[115] Ibídem, p. 862.

las armas reales en 1654,[116] recogiendo las instrucciones del gobernador para la tropa[117] o las obligaciones de la gente alistada.[118]

Son muy escasos los pregones sobre temas de ordenamiento religioso, salvo en el caso de celebraciones de fiestas, anunciando procesiones y funciones, ya que tan solo hemos encontrado un único caso, en 1597, en el que se señalaba la obligación de realizar las honras fúnebres en la iglesia y no en ningún otro lugar.[119] Otras cuestiones solo aparecen una vez como tema de los pregones. Entre ellas citamos el arrendamiento del mantenimiento del reloj de la villa[120] y la reparación del chapitel de la torre del reloj;[121] dos pregones relacionados con el fomento del trabajo entre los vecinos; la prohibición en 1576 de que entren y se queden en la villa personas pobres;[122] la obligación en 1632 de que las mozas solteras sin hacienda tengan un trabajo[123] o la difusión en 1783 de una carta real contra la vagancia.[124]

La recepción de las cartas reales y la ordenación de ese contenido en los pregones acerca a los habitantes de la villa a los acontecimientos sucedidos en todo el territorio, ya sean estos referidos a las paces y guerras, los nacimientos o las defunciones de miembros de la familia real. En estos tres siglos no se reflejan en las actas todas las vicisitudes de la familia real, pero sí se pregonan las peticiones del concejo a los habitantes para que hagan luminarias en sus casas por el nacimiento de dos infantas: en primer lugar, Ana de Austria en 1601, hija de Felipe III y reina consorte de Francia como esposa de Luis XIII y madre de Luis XIV;[125] y, en segundo, María Eugenia de Austria en 1625, hija de Felipe IV, que murió dos años después.[126] También se transmite la petición de luminarias en los lutos en 1715 del rey de Francia Luis XIV[127] y en 1732

[116] BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M.ª (ed.): *Los libros de acuerdos municipales de Santander. Siglo XVII…*, p. 2296.

[117] BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M.ª (ed.): *Los libros de acuerdos municipales de Santander. Siglo XVIII, 1766-1785…*, p. 23.

[118] BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M.ª (ed.): *Los libros de acuerdos municipales de Santander. Siglo XVIII, 1786-1800…*, p. 371.

[119] BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M.ª (ed.): *Los libros de acuerdos municipales de Santander. Siglo XVI…*, p. 1128.

[120] BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M.ª (ed.): *Los libros de acuerdos municipales de Santander. Siglo XVII…*, p. 1271.

[121] Ibídem, p. 2349.

[122] BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M.ª (ed.): *Los libros de acuerdos municipales de Santander. Siglo XVI…*, p. 977.

[123] Ibídem, p. 1459.

[124] BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M.ª (ed.): *Los libros de acuerdos municipales de Santander. Siglo XVIII, 1786-1800…*, p. 740.

[125] BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M.ª (ed.): *Los libros de acuerdos municipales de Santander. Siglo XVII…*, p. 83.

[126] Ibídem, p. 1080.

[127] BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M.ª (ed.): *Los libros de acuerdos municipales de Santander. Siglo XVIII, 1701-1765…*, p. 130.

del rey de Cerdeña Víctor Amadeo II.[128] De igual forma, se pregonaron las exequias y lutos por los reyes y reinas de España: Felipe II en 1598,[129] Luis I en 1724,[130] Mariana de Neoburgo en 1740,[131] M.ª Luisa de Orleans en 1742,[132] Felipe V en 1746,[133] Fernando VI en 1759[134] y la reina madre en 1766.[135] Todos ellos siguen la cédula real sobre lutos y exequias elaborada para la ceremonia de Felipe II. También las proclamaciones reales del siglo XVIII tuvieron su eco en los pregones de la villa y posterior ciudad santanderina: la de Felipe V en 1701,[136] la de Luis I en 1724,[137] la de Fernando VI en 1746,[138] la de Carlos III en 1759[139] y la de Carlos IV en 1789.[140]

El envío desde la Corte por todos los territorios de la monarquía de las cédulas que ordenan el ceremonial de las celebraciones de las exequias reales y las proclamaciones del nuevo rey que tienen que sucederse muestra contextos muy similares en todos los territorios de la monarquía hispánica, salvando las diferencias de categoría de la población en las que se celebraban. De ahí que podamos suscribir la afirmación de investigadores mejicanos en la consideración sobre los pregones:

> Los pregones mediante los cuales se daban a conocer a los habitantes de la ciudad las noticias del real fallecimiento y la orden de jurar al nuevo monarca constituían los primeros sonidos del poder de las ceremonias regias: eran el acercamiento inicial de la autoridad con la sociedad y el medio más importante para dar a conocer la información oficial. Por ello, y para que nadie alegase ignorancia, se buscaban los lugares más propicios para gritarlos que coincidían frecuentemente con los de las distintas celebraciones. Al escuchar los pregones, la sociedad vallisoletana —Valladolid de Michoacán— atendía el mandato oficial y se preparaba para iniciar en los siguientes ocho días los lutos correspondientes a las reales exequias.[141]

[128] Ibídem, p. 244.

[129] BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M.ª (ed.): *Los libros de acuerdos municipales de Santander. Siglo XVI…*, p. 1198.

[130] BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M.ª (ed.): *Los libros de acuerdos municipales de Santander. Siglo XVIII, 1701-1765…*, p. 170.

[131] Ibídem, p. 317.

[132] Ibídem, p. 343.

[133] Ibídem, p. 377.

[134] Ibídem, p. 546.

[135] BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M.ª (ed.): *Los libros de acuerdos municipales de Santander. Siglo XVIII, 1766-1785…*, p. 27.

[136] BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M.ª (ed.): *Los libros de acuerdos municipales de Santander. Siglo XVIII, 1701-1765…*, p. 4.

[137] Ibídem, p. 159.

[138] Ibídem, p. 378.

[139] Ibídem, p. 544.

[140] BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M.ª (ed.): *Los libros de acuerdos municipales de Santander. Siglo XVIII, 1766-1785…*, p. 91.

[141] MARTÍNEZ VILLA, Juana y LANDAVAZO, Marco Antonio: «Sonidos del poder y ruidos populares: el entorno sonoro de las fiestas regias en Valladolid de Michoacán», *Estudios de historia novohispana*, n.º 58, 2018, pp. 118-119.

Tal y como se aprecia en el relato de la proclamación de Fernando VI como rey en 1746,[142] se puede observar la semejanza existente con las otras coronaciones reales puesto que, en tres ocasiones, en las tarimas construidas al efecto en las paradas de la procesión pública —situadas ante las casas del concejo, la iglesia colegial y la plaza pública— se pregona este suceso, si bien es cierto que la proclamación en Santander la realizaban los reyes de armas «en altas e inteligibles voces: silencio, silencio, silencio, oíd, oíd, oíd» mientras que el alférez mayor tremolaba el estandarte real y decía: «Castilla, Castilla. Castilla por el rey católico Don Fernando, nuestro señor».[143]

## 6. CONCLUSIONES

A lo largo la Edad Moderna, hemos localizado más de 1800 menciones a la orden de pregonar un acuerdo del concejo santanderino, siendo muy habitual la repetición de algunas disposiciones de orden público para, por ejemplo, mantener limpia la villa o establecer los precios y condiciones de venta de los productos de primera necesidad. Debe también tenerse en cuenta que, no obstante, en muchas ocasiones no siempre se indica la orden expresa de pregonar los acuerdos en cuestión, lo que ni mucho menos quiere decir que no se hiciera por el mero hecho de que no figurase por escrito.

El pregonero, como intermediario entre el concejo y los santanderinos, no alcanza en estos tres siglos la consideración social que su papel de intermediación le procura en otros lugares pese a su vinculación con la escritura y su proximidad a los organismos de decisión y de poder del territorio. Los pregones, tanto los acordados por el concejo como los solicitados por el corregidor o el rey, muestran la constante preocupación del gobierno municipal por el bien público a través de las disposiciones que obligan a los vecinos de la villa, sus lugares y los transeúntes que acuden a ella por actividades económicas.

La forma de comunicación más habitual es la oral, a través de la voz del pregonero, ayudado en algunas ocasiones con tambores y pífanos para llamar la atención del público escuchante y para dar por terminada la comunicación en los itinerarios que transcurren por las calles y plazas de la villa. Pero el concejo también comunicaba sus disposiciones por escrito, en paralelo al pregón y escribiendo lo pregonado sobre tablas fijadas en espacios significativos de la ciudad; también en los periodos en que no disponía del pregonero y cuando tenía que comunicar sus disposiciones a territo-

[142] BLASCO MARTÍNEZ, Rosa M.ª (ed.): *Los libros de acuerdos municipales de Santander. Siglo XVIII, 1701-1765…* , p. 378.

[143] Archivo Municipal de Santander, *Pleno. 10*, n.º 1, grupo 8. fols. 41-43.

rios vecinos a los que solicitaba servicios e informaba de sus necesidades a través de cartas y edictos. Así pues, puede decirse que, durante la Edad Moderna, el concejo santanderino manejó con fluidez los recursos de la escritura y la oralidad para hacerse presente en todos los espacios importantes de la villa y para propiciar el desarrollo económico y social de la misma.

21

# El uso funcional del papel impreso: la verdadera revolución de la imprenta

Xevi Camprubí

*Universitat Autònoma de Barcelona*

En general, los historiadores del libro y de la imprenta han tendido a considerar que la principal aportación de la tipografía a la sociedad durante la edad Moderna fue su contribución a la difusión de ideas y de conocimientos. Pese a algunas críticas, la propuesta formulada en 1979 por Elizabeth Eisenstein, según la cual el papel de la imprenta supuso una revolución, continúa teniendo plena vigencia y una amplia aceptación. El objetivo de este trabajo es, tomando el caso de Cataluña, ir un poco más allá de este paradigma y mostrar que la principal aportación de la imprenta al desarrollo de la sociedad moderna no fue únicamente su capacidad para editar libros a gran escala, sino que el mayor impacto —la verdadera revolución— tuvo lugar como consecuencia de la producción masiva de papeles de uso funcional, la mayoría de ellos de muy poca extensión. A partir del siglo xv, los llamados impresos menores fueron utilizados de forma generalizada en prácticamente todos los ámbitos de la vida cotidiana, cosa que favoreció el desarrollo de un gran número de actividades y, en definitiva, supuso un gran beneficio para la sociedad.[1]

[1] EISENSTEIN, Elizabeth: *La imprenta como agente de cambio*, México: Fondo de Cultura Económica, 2010. Es también interesante la reflexión que Eisenstein hizo en respuesta a las críticas recibidas, añadida en un epílogo de una edición posterior de otra de sus obras. EISENSTEIN, Elizabeth: *The printing revolution in Early Modern Europe*, Cambridge: Cambridge University Press, 2005. El interés por la producción de impresos menores durante la edad Moderna ha aumentado considerablemente en los últimos años. Entre los numerosos trabajos cabe destacar los siguientes: PETTEGREE, Andrew (ed.): *Broadsheets. Single-sheet publishing in the first age of print*, Leiden: Brill, 2017; CASTILLO GÓMEZ, Antonio: «Writings on the streets: ephemeral texts and public space in the Early Modern Hispanic world», en Martyn Lyons y Rita Marquilhas (eds.): *Approaches to the History of written culture*, Londres: Palgrave Macmillan, 2017, pp. 73-96; CASTILLO GÓMEZ, Antonio: «Efímeros y menudencias. Otras lecturas en tiempos de Carlos I», en Álvaro Bustos y Elena Di Pinto (eds.): *Bibliotecas y librerías en la España de Carlos V*, Barcelona: Calambur, 2015, pp. 125-158; CASTRO ROJAS, Isabel: «Papeles efímeros en la difusión de la información oficial en la temprana edad moderna. Una propuesta de estudio», en Juan José Iglesias Rodríguez; Rafael Pérez García; Manuel Fernández Chaves (eds.): *Comercio y cultura en la Edad Moderna*, Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2015,

## 1. IMPRENTA Y POLÍTICA

En el ámbito político cabe decir, en primer lugar, que las Cortes Catalanas fueron muy conscientes del papel que debía tener la imprenta, principalmente con el objeto de divulgar el conocimiento de las leyes. En las cortes celebradas en Barcelona en el año 1599 se estableció que la Generalitat de Cataluña estuviera obligada a hacer imprimir las nuevas Constituciones y entregar un ejemplar de ellas a cada uno de los miembros de los tres estamentos, para que, de esta forma, la legislación fuera conocida y puesta en su debida práctica: «Perquè aprofitaria poc fer noves lleys y constitucions sinó se posaven en observança y tinguessen executió», argumentaban las cortes.[2]

Con esta finalidad, cada tres años, al renovarse el consistorio de la Generalitat, los tres diputados y los tres oidores de cuentas recibían una copia impresa de todos los libros de leyes y de la normativa interna que regulaba la institución. De igual forma, esta documentación era distribuida entre los diputados locales de las principales ciudades y villas del Principado. En 1702 la Generalitat ordenó la impresión de 1.200 ejemplares de las nuevas Constituciones, aprobadas por las cortes celebradas aquel año, una copia de las cuales fue enviada, mediante cuatro correos extraordinarios, a las autoridades de todas las capitales de veguería, mientras que otro correo hacía lo propio en las villas y ciudades donde se recaudaba el impuesto de la *Bolla*. Además, una treintena de ejemplares fueron mandados a Madrid, para ser repartidos entre los miembros del Consejo de Aragón.[3]

---

pp. 2427-2439; PEDRAZA-GRACIA, Manuel-José: «Aportaciones documentales en torno a la edición y producción de efímeros en el siglo XVI», en Carmela Reale (ed.): *Il libro al centro. Percorsi fra le discipline del libro in onore di Marco Santoro*, Napoli: Liguori, 2014 pp. 381-390; RAVEN, James: «Choses banales, imprimés ordinaires, "travaux de ville": l'économie et le monde de l'imprimerie que nous avons perdus», *Histoire et civilisation du livre*, n.º 9, 2014, pp. 243-258; RUEDA, Pedro: «Impresos efímeros en la vida cotidiana», *Andalucía en la Historia*, n.º 44, 2014, pp. 36-38; SALZBERG, Rosa: *Ephemeral city. Cheap print and urban culture in Renaissance Venice*, Manchester: Manchester University Press, 2014; y PROOT, Goran: «The importance of jobbing printing: framework agreement between the Ghent Jesuits and the printer Baudewijn Manilius for the production of theatre programmes (1664)», *Jaarboek voor Nederlandse boekgeschiedenis*, n.º 21, 2014, pp. 89-112. De igual forma, véase también CAMPRUBÍ, Xevi: *La revolució de la imprenta. La contribució de la tipografia al desenvolupament de la Catalunya moderna*, Catarroja/Barcelona: Afers, 2020; CAMPRUBÍ, Xevi: «Butlletes, fulls solts i altres menuderies: la contribució de la impremta al funcionament de la societat catalana moderna», *Manuscrits*, n.º 34, 2016, pp. 113-114; y CAMPRUBÍ, Xevi: «The importance of ephemera for the printing industry in the Early Modern Period: the case of Barcelona», *De Gulden Passer*, n.º 98, 2020, pp. 119-150.

[2] «Porqué seria de poco provecho hacer nuevas leyes y constituciones si estas no se pusiesen en observancia y tuvieran ejecución». *Constitucions fetes… en lo any 1599*. Archivo de la Corona de Aragón (ACA), Real Patrimonio, BGC, volúmenes, 551, fol. XIX.

[3] Dietario de la Generalitat de Catalunya (DGC), vol. X, n.º 1701-1713, 15 de abril de 1702, p. 144. *Constitucions, capítols y actes de Cort fetas… en los anys 1701 y 1702*. Biblioteca de Catalunya (BC), 11-VII-22. El primero de los correos llevó las constituciones a Vilafranca del Penedés, Tarragona, Montblanc y Tortosa. El segundo a Cervera, Tàrrega, Balaguer y Lérida. El tercero a Vic, Camprodón, Puigcerdà, la Seu d'Urgell, Organyà,

No se trataba, en ningún caso, de nada nuevo en la política europea del momento. En palabras de Geoffrey Parker, «en realidad, la imprenta fue introducida en algunos países expresamente para poder publicar leyes». Este historiador pone como ejemplo las compilaciones de leyes publicadas en Lombardía en 1541, o bien la Nueva Recopilación de Castilla de 1567; señala Parker, «a menudo, el único libro que aparecía en los inventarios domésticos era un ejemplar del código de leyes local, aún más frecuente que la Biblia».[4]

La imprenta fue también muy útil para las autoridades a la hora de distribuir órdenes por el territorio, ya fuera en forma de edictos —que eran leídos públicamente en las plazas de los pueblos—, o bien a través de cartas circulares, de consumo interno por parte de los jurados o concejales locales. Gracias a la existencia de un sistema de correo bien articulado, formado por mensajeros de a pie y de a caballo, los impresos eran enviados de manera rápida y eficiente, incluso a lugares alejados de la capital. Por poner solo un ejemplo, en el año 1704 los diputados de la Generalitat mandaron imprimir 1000 copias de una carta circular, que fueron entregadas, aquel mismo día, a cuatro correos, lo que demuestra la rapidez con la que trabajaban los impresores a la hora de producir este tipo de papeles. Al día siguiente, el diputado local de Vic, ciudad situada a 70 kilómetros de Barcelona, certificaba haber recibido varias de aquellas copias, junto con el encargo de distribuirlas por los pueblos vecinos. En los doce días siguientes el correo recorrió más de 600 quilómetros a pie, llevando ejemplares de la carta circular a diversas poblaciones del norte y centro de Cataluña.[5]

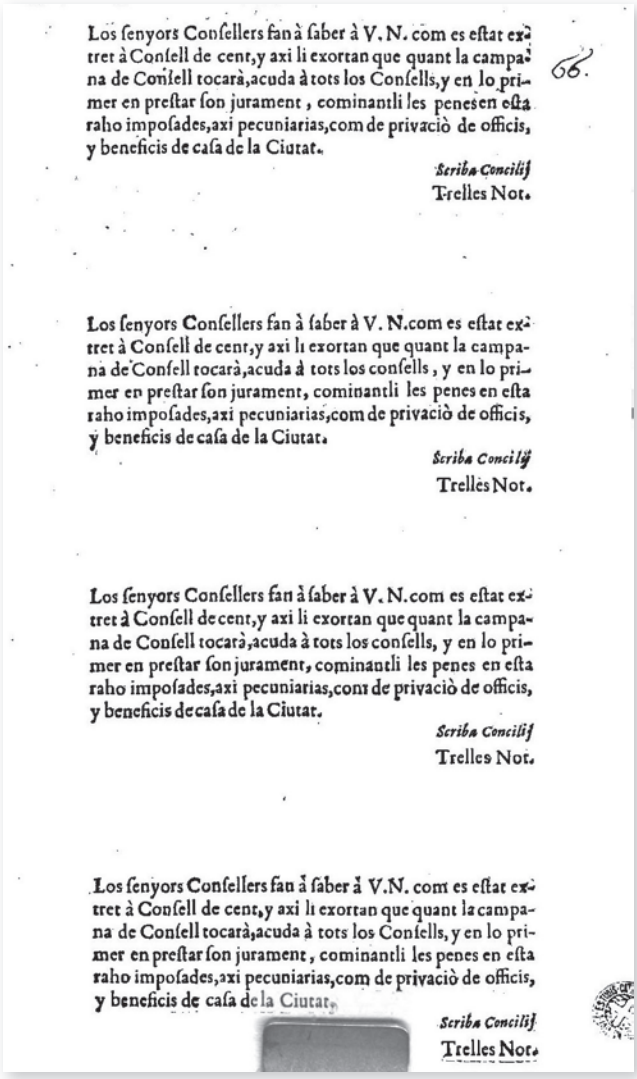
De la misma forma, el Consell de Cent —el gobierno municipal de Barcelona— utilizaba diversos tipos de pequeños impresos para organizar su funcionamiento interno. Todos los años, para informar a los miembros recién elegidos de la asamblea plenaria, se hacía llegar una «boleta de invitación» a cada uno de ellos, en la que se les advertía de la obligación de acudir a las sesiones después del toque de campana y principalmente a la primera, en la cual debían prestar juramento (Fig. 1).

---

Tremp, Viella, Berga y Manresa, mientras que el cuarto las llevó a Gerona y a Castelló d'Empúries. Un último correo fue enviado a llevar las constituciones a las colectas de la *Bolla* de Mataró, Sant Celoni, Palautordera, Vilamajor, Cardedeu, Granollers, Sant Feliu de Codines, Caldes de Monbui, Sant Llorenç Savall, Sabadell, Terrassa, Martorell y Olesa. Joan de las Casas, administrador del correo de la Generalitat, recibió 132 libras y 13 sueldos por el envío de los cuatro correos a las capitales de veguería. ACA, Generalitat, Deliberaciones del consistorio, trienio de 1701, parte 2º, Serie General (N), 260, f. 250v, 27 de mayo de 1702. El envío de las *Constitucions* a Madrid consta en ACA, Generalitat, Deliberaciones del consistorio, trienio de 1701, parte 2º, Serie General (N), 260, f. 268v, 7 de junio de 1702.

[4] PARKER, Geoffrey: *Europa en crisis, 1598-1648*, Madrid: Siglo XXI, 1981, p. 64.

[5] El pago de la impresión de la carta circular consta en ACA, Generalitat, Libro de «correu i menut», 1702-1706, Serie G, 47/54, f. 31v, 7 de septiembre de 1704. Un ejemplar de la carta, que comienza con la frase «Lo vigilant cuydado y incansable aplicación», se encuentra en BC, F. Bon. 5004. El recibo de la carta por parte del diputado local de Vic, en ACA, Generalitat, Deliberaciones del consistorio, trienio de 1704, Parte 1º, Serie General (N), 265, f. 8.



Los ſenyors Conſellers fan à ſaber à V. N. com es eſtat extret à Conſell de cent, y axi li exortan que quant la campana de Conſell tocarà, acuda à tots los Conſells, y en lo primer en preſtar ſon jurament, cominantli les penes en eſta raho impoſades, axi pecuniarias, com de privaciò de officis, y beneficis de caſa de la Ciutat.

66.

*Scriba Concilij*
Trelles Not.

Los ſenyors Conſellers fan à ſaber à V. N. com es eſtat extret à Conſell de cent, y axi li exortan que quant la campana de Conſell tocarà, acuda à tots los conſells, y en lo primer en preſtar ſon jurament, cominantli les penes en eſta raho impoſades, axi pecuniarias, com de privaciò de officis, y beneficis de caſa de la Ciutat.

*Scriba Concilij*
Trelles Not.

Los ſenyors Conſellers fan à ſaber à V. N. com es eſtat extret à Conſell de cent, y axi li exortan que quant la campana de Conſell tocarà, acuda à tots los conſells, y en lo primer en preſtar ſon jurament, cominantli les penes en eſta raho impoſades, axi pecuniarias, com de privaciò de officis, y beneficis de caſa de la Ciutat.

*Scriba Concilij*
Trelles Not.

Los ſenyors Conſellers fan à ſaber à V. N. com es eſtat extret à Conſell de cent, y axi li exortan que quant la campana de Conſell tocarà, acuda à tots los Conſells, y en lo primer en preſtar ſon jurament, cominantli les penes en eſta raho impoſades, axi pecuniarias, com de privaciò de officis, y beneficis de caſa de la Ciutat.

*Scriba Concilij*
Trelles Not.

**Fig. 1.** Boleta de invitación dirigida a los miembros del Consell de Cent. Figura en el impreso titulado: *Manifest per la molt illustre y nobilissima ciutat de Barcelona*, BC, F. Bon. 187.

A pesar de estas advertencias, el absentismo era frecuente en los plenarios del Consell de Cent. Por esta razón, el gobierno municipal solía retribuir a los asistentes con una libra de cera, no solo como compensación por el tiempo que dedicaban a las tareas de gobierno de la ciudad, sino sobre todo a modo de incentivo. Los asistentes recibían una boleta impresa en la que constaba el día en que se había celebrado el pleno. De esta forma, el portador podía canjear la boleta por una libra de cera en la tienda del candelero. En 1700 la imprenta Cormellas recibió un pago de 33 libras por el coste de cinco resmas de papel con boletas de la cera. El texto impreso cabía 16 veces

en una hoja de estampa, de manera que en esa ocasión la imprenta llegó a suministrar al Consell un total de 40 000 boletas.[6]

La práctica de repartir boletas impresas era habitual por parte de las instituciones políticas para convocar a sus miembros a las asambleas ordinarias. En 1684 el clavario del Braç Militar —el proto partido del que formaban parte los caballeros— realizó un pago al impresor Rafael Figueró por el valor de siete manos de papel en las que se había impreso el modelo de boleta —unas 2000 unidades en total— que se utilizaba para convocar a los nobles al consejo. El año siguiente el mismo impresor recibió otro pago por 20 manos de boletas, o lo que es lo mismo, unas 6000 unidades.[7]

Estas boletas de invitación se utilizaban también coincidiendo con la celebración de actos importantes. En noviembre de 1705 el Braç Militar repartió un pequeño impreso entre sus miembros, con el objeto de convocarlos al juramento de las Constituciones de Cataluña por parte del archiduque Carlos de Austria, un acto que tuvo lugar en el Palacio Real de Barcelona. De nuevo, en 1708, con motivo de la llegada de la reina Elisabeth Cristina de Brunswick, esposa de Carlos III, el Braç Militar encargó a Figueró la impresión de un total de 400 billetes de invitación para convocar a los caballeros al recibimiento oficial de la reina.[8]

## 2. LA ECONOMÍA Y EL COMERCIO

En el ámbito económico, una de las mayores contribuciones de la imprenta fue la letra de cambio, una modalidad de pago y crédito de origen medieval que vio potenciado su uso gracias a la tipografía. Como sucedía con las demás boletas, las letras de cambio contenían un texto estándar y diversos espacios en blanco, donde se anotaban nombres, cantidades o fechas. La imagen muestra la letra de cambio que un tornero de Barcelona expidió en 1685 para el pago de una transacción económica (Fig. 2).

La letra de cambio fue un instrumento mercantil que superaba las fronteras. En mayo de 1608 el mercader Francesc Bru, que residía en Piacenza, al norte de Italia, protestó ante notario una letra expedida en Barcelona el mes de marzo anterior por Pere Pau Pasqual, también mercader. La letra, de 117 escudos de valor, debería haber sido pagada en la feria de Pascua celebrada en Piacenza aquel mismo año. El docu-

[6] La boleta de la cera se encuentra en Universitat Pompeu Fabra (UPF), ZX1690z.G73. El pago a la imprenta Cormellas, en Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona (AHCB), Consellers, Documentación diversa procedente de clavaria, 1360-1701, 1C-IV-8, s.f., 30 de diciembre de 1700.

[7] ACA, Generalitat, Dietario de Deliberaciones del Braç Militar, 1683-1693, Serie G, 69/4, f. 267 y 362.

[8] La boleta para convocar al juramento en BC, F. Bon. 5683. La boleta para invitar a la recepción de la reina, en BC, F. Bon. 5762. El encargo al impresor en ACA, Generalitat, Dietario de Deliberaciones del Braç Militar, 1707-1711, Serie G, 69/8, f. 873v.

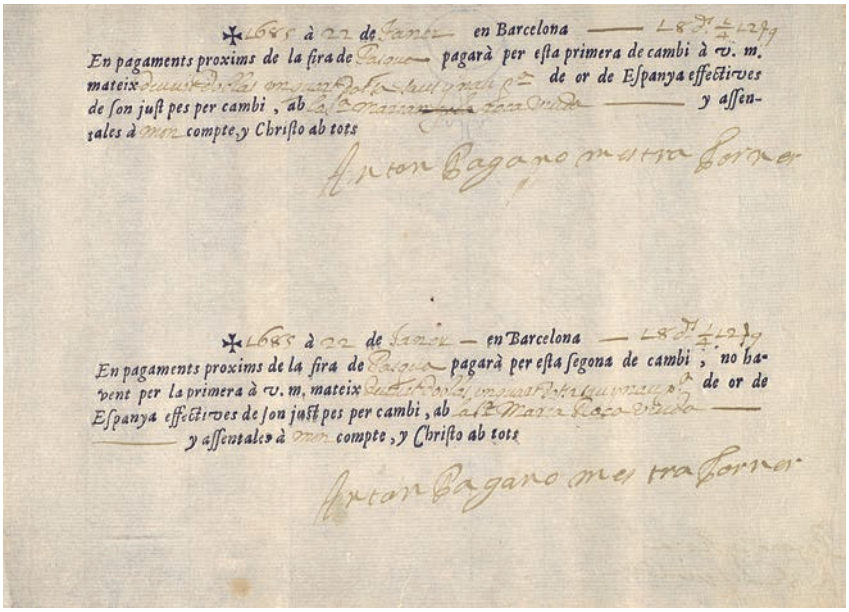


**Fig. 2.** Letra de cambio expedida en Barcelona en 1685. BC, Fondo Saudín, Cuentas de la administración de la casa Sala, 1760-1766, Saud 8º 359/3.

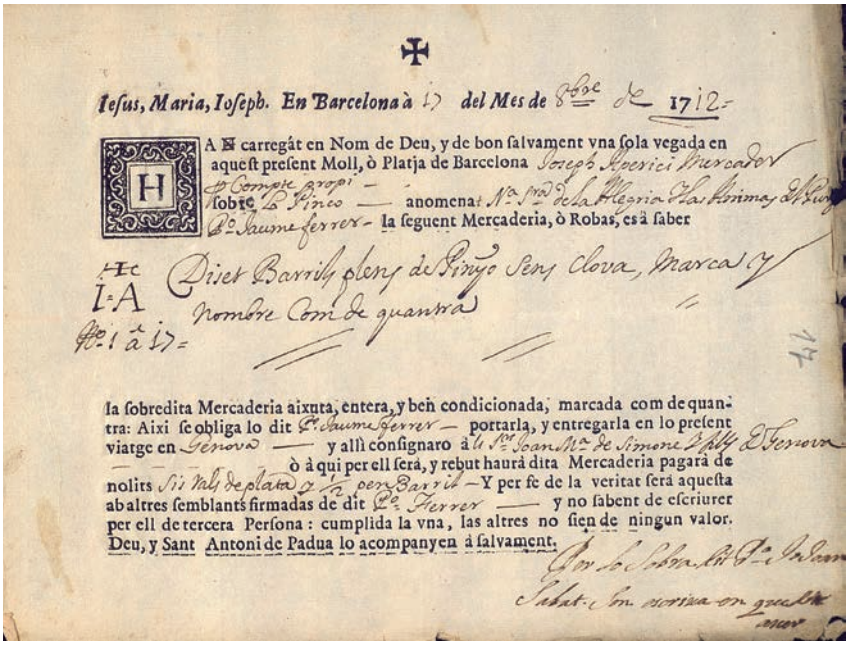


**Fig. 3.** Boleta de carga expedida en Barcelona en 1712. BC, Fondo Saudín, Negocios de la casa Subirachs de Granollers con Josep Aparici, Saud 8º 300/2, f. 16.

mento, como era costumbre, contenía un texto estándar impreso y diversos espacios en blanco destinados a agregar información de forma manuscrita.[9]

Otro instrumento que resultó muy útil para el comercio fueron las llamadas boletas de carga, que se utilizaban para certificar que una mercancía había sido embarcada en un puerto determinado. A la boleta impresa se le añadía información de forma manuscrita, como el tipo de carga, el nombre del barco y de su patrón, la fecha de salida y el lugar de destino. En 1712, por ejemplo, el mercader Josep Aparici recibió una boleta que certificaba que se habían cargado diecisiete barriles de piñón a su nombre en un pinco, llamado Nuestra Señora de la Alegría, patroneado por el marinero Jaume Ferrer, el cual se comprometió a transportarlos en buenas condiciones hasta el puerto de Génova (Fig. 3).

Otro ejemplo del uso de este tipo de formularios impresos lo constituye una boleta expedida en 1720 por Gaspar Carreras, patrón de Mataró, que sirvió para certificar que este marinero había cargado en su pinco unos sacos de habas, de trigo y de otros productos en los puertos de Oristán y de Alguer, en la isla de Cerdeña, para llevarlos a Mataró, cerca de Barcelona, donde los esperaba la señora Mariángela Subirach. En la boleta se habían escrito, entre otras cosas, las cantidades de cada producto, los nombres del patrón y del destinatario y el coste del transporte, que en este caso fueron tres reales de plata castellana.[10]

## 3. LA RECAUDACIÓN DE IMPUESTOS

La recaudación de tasas y de impuestos se vio igualmente favorecida con el uso de la imprenta. Con el objeto de cobrar el impuesto sobre el comercio de telas —el llamado derecho de la «Bolla»— la Generalitat de Cataluña repartía unos albaranes impresos, en los que constaba de forma manuscrita el tipo de tejido transportado, la cantidad y el destinatario. Una muestra de esta práctica lo constituye el «albarán de guía» que el arriero Marc Barfull recibió de parte del recaudador del derecho de la Bolla de la villa de Taradell en 1678, que le permitía transportar un cargamento de tela de estameña hasta el pueblo costero de Blanes (Fig. 4). Una vez allí, el arriero tenía obligación de presentar el albarán al recaudador local para demostrar que había satisfecho el correspondiente impuesto para el transporte. El uso extensivo de este tipo de boletas lo demuestra el pago que la Generalitat hizo al impresor Rafael Figueró en 1683 por el valor de unos 12.300 albaranes que habían de ser utilizados para el cobro del derecho de la *Bolla* durante un trienio.

[9] Archivo Histórico de Protocolos de Barcelona (AHPB), Antic Servat, mayor, Quinto manual, 581/12.

[10] BC, Fondo Saudín, Negocios de la casa Subirachs de Granollers con Josep Aparici, Saud 8º 300/1, f. 69.

Als honorables los collidors de la Bolla de plom, è sagell de cera de la Taula de
Los collidors del mateix dret de la Taula de
remetenuos

Lo qual diu aportan aqui per mercaderia, y ha promès, y jurat descarregar, è denunciarlos en vostra Taula, è ha dada seguretat, que dins 46 dies tornarà vostra responsio al dors dest, ò passats aquells, pagar lo dret de Bolla de cera. E perço se li es fet lo present, sagellat ab lo sagell de nostra Taula, à 6 del mes de Any M.DC.LXXVII

Lo Albaraner de la Bolla.

**Fig. 4.** Albarán de guía expedido por la Generalitat de Cataluña en 1678. Se encuentra en UPF, ZX1683.M65. Los pagos de la Generalitat, en ACA, Generalitat, Deliberaciones del Consistorio, Trienio 1683-1686, Parte 2º, Serie General (N), 237, f. 261; ibídem, 238, Parte 3º, f. 435v; e ibídem, 239, Parte 4º, f. 564v.

En una inspección ordenada por la Generalitat en 1681 se especificaba que los únicos albaranes válidos eran los impresos, ya que, de esta forma, se dificultaba su falsificación. En diciembre de aquel año, los diputados de la Generalitat enviaron a un notario a recorrer diversos lugares próximos a la ciudad de Vic en busca de fraudes. Entre las instrucciones recibidas, el notario tenía orden de inspeccionar los libros de los recaudadores de la «Bolla» en los pueblos de Sant Hipòlit, Tona y Taradell. De paso, si por el trayecto encontraba algún arriero transportando un cargamento de telas sin tener el correspondiente albarán de guía —el cual, según la orden, debía ser forzosamente impreso—, el notario estaba autorizado a requisar la mercancía.[11]

Por su parte, el Consell de Cent solía utilizar boletas impresas para gestionar el cobro de los derechos de entrada a la ciudad de algunas mercancías. Con este propósito, los guardias de los portales anotaban en una boleta las características del producto. En el caso de la leña, por poner un ejemplo, se hacía constar su peso y el nombre de la persona que la introducía en la ciudad. En el año 1700 la imprenta Cormellas entregó a los consejeros de Barcelona un total de 27 resmas de papel que contenían albara-

[11] ACA, Generalitat, Registro de cartas enviadas, 1681-1682, Serie General (N), 879, ff. 49-52.

nes para el control de la entrada de leña, los cuales fueron distribuidos en los meses siguientes en los portales de la ciudad. Suponiendo que, en función del tamaño de la boleta, en una hoja de papel de estampa hubieran cabido unas ocho o diez boletas, la cantidad total entregada por la imprenta al gobierno municipal habría sido de entre 108 000 y 135 000 unidades.[12]

La Iglesia, de igual forma, también gestionaba el cobro de los derechos e impuestos que le pertenecían con la ayuda de la imprenta. Un ejemplo se encuentra en el formulario que Miquel Llobet, encargado del cobro del diezmo de la villa de Igualada, repartió en el año 1572 en nombre del obispo de Vic para recaudar las cantidades que les correspondía pagar a los habitantes del lugar. El formulario contenía los nombres impresos de los productos sometidos al diezmo, mientras que las cantidades y la suma total eran añadidos de forma manuscrita.[13]

Otro ejemplo que muestra el uso de la imprenta para el cobro de impuestos por parte de la Iglesia es una boleta que el obispo de Gerona, actuando en condición de subdelegado apostólico, hizo repartir en el año 1634 para recaudar una décima impuesta por la Santa Sede a todos los sacerdotes. Una de estas boletas sirvió para certificar que Jaume Sanllehí, representante de la comunidad de sacerdotes de la parroquia de Santa Maria del Pi, de Barcelona, había pagado 23 libras y 14 sueldos en concepto de la primera paga de la décima. Estos datos se escribieron en los espacios en blanco que contenía la boleta.[14]

No obstante, el mejor exponente de la utilización de la tipografía por parte de la Iglesia con fines recaudatorios fue, sin duda, las bulas de indulgencia. Según Jordi Rubió, la producción de estos impresos —de donde, probablemente, proviene el nombre de boleta— adquirió una gran importancia desde los primeros años posteriores a la llegada de la imprenta a Cataluña, hasta el punto de que este eminente filólogo sugirió que su producción fue «fabulosa». En concreto, en el año 1498 se imprimieron unas 18 000 bulas de indulgencia en Barcelona, mientras que en los dos siguientes se llegaron a producir hasta 143 000 en la imprenta del monasterio de Montserrat. Un ejemplo de este tipo de bulas es la que en 1493 se entregó a la señora Jaumeta Canals para certificar que había aportado dos reales de plata a la Santa Cruzada impulsada aquel año por el papa Inocencio VIII. El nombre de la donante fue escrito en el espacio en blanco correspondiente, junto con la fecha.[15]

[12] AHCB, Consellers, Documentación diversa procedente de clavaría, 1360-1701, 1C-IV-8, s. f., 30 de diciembre de 1700.

[13] Archivo Comarcal de Anoia (ACAN), Ayuntamiento de Igualada, Libro de actas, 1572, f. 74.

[14] Archivo Parroquial de Santa Maria del Pi (APSMP), Recibos, B 381, 1635.

[15] BC, Bu.2-X; RUBIÓ, Jordi: *Llibreters i impressors a la Corona d'Aragó*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1993, pp. 118 y 323.

## 4. LOS IMPUESTOS MONÁRQUICOS

La administración monárquica, de forma parecida, se servía de las ventajas que ofrecía el papel impreso para recaudar impuestos. Para el cobro del «quinto» —el tributo que desde mediados del siglo XVI se imponía sobre los ingresos de los municipios— la Tesorería Real del Principado utilizaba un modelo de formulario impreso que se mandaba a todos los pueblos y ciudades. Una muestra de ello es el documento que Pere de Vilanova, maestro racional de la Real Cancillería, hizo llegar a los jurados y al clavario de la ciudad de Gerona en 1610, reclamando los atrasos en el pago del quinto desde 1599. El nombre de la ciudad, el año y la cantidad debida fueron añadidos de forma manuscrita al documento impreso.[16]

Otra de las utilidades de la tipografía en materia de impuestos se halla en el llamado «donativo voluntario», que consistía en una aportación económica a la monarquía con carácter extraordinario —es decir, no establecida en el marco de las Cortes Catalanas— que los municipios realizaban en momentos puntuales, para contribuir a los gastos de guerra, en descarga de los alojamientos de tropas o bien por otros motivos. Aunque el beneficiario final era el rey, de su cobro se encargaba la Generalitat, a través del envío de cartas circulares a los municipios. Un ejemplo es la circular impresa, firmada por Francesc de Saiol, diputado de la Generalitat, que los jurados de la villa de Sant Pere de Vilamajor recibieron en el año 1678, en la que figuraba manuscrita la cantidad de 400 libras, que era la deuda que se exigía a la villa en concepto del donativo voluntario. En este caso, el dinero debía ser destinado al avituallamiento de los soldados que formaban parte de dos tercios del ejército real. Por este motivo, Saiol advertía a los jurados que el impago del donativo supondría un grave perjuicio para la defensa del país, en caso de un eventual ataque enemigo, ya que en aquel momento España estaba enfrentada con Francia en la llamada Guerra de Holanda.[17]

En el año 1690 los diputados de la Generalitat encargaron al impresor Rafael Figueró la cantidad de 1.150 cartas circulares, que habían de ser repartidas por todas las villas y lugares del Principado para recaudar el donativo voluntario, que en esa ocasión consistía en el pago de 25 reales anuales por parte de cada familia. Esta vez, el impuesto iba destinado a rebajar la tensión provocada por el alojamiento de las tropas que se encontraban en Cataluña con motivo de la Guerra de los Nueve Años. Con el pago del impuesto se pretendía eximir a los particulares de alojar soldados en sus casas.[18]

[16] Archivo Municipal de Gerona (AMGi), Libro de actas del Consejo, 1610, 17703, f. 97.

[17] Archivo Municipal de Sant Pere de Vilamajor (AMSPV), Ayuntamiento de Sant Pere de Vilamajor, Libro del Consejo Municipal, 1653-1849, s.f., 14 de septiembre de 1678.

[18] El pago por la impresión en ACA, Generalitat, Deliberaciones del consistorio, Trienio de 1689, Parte 1º, Serie General (N), 243, f. 147 y 149, 18 y 20 de abril de 1690. La carta circular en BC, F. Bon. 11118.

En cualquier caso, la mayor contribución que la imprenta hizo a la monarquía en relación con el cobro de tributos fue, sin duda, con motivo de la implantación del Catastro en 1716. Para recaudar este impuesto se utilizaban numerosos formularios impresos, desde los que servían para recoger información sobre las personas, los animales o las tierras, hasta los que se utilizaban para reclamar los pagos e incluso los atrasos, ya fuera a ayuntamientos, gremios o particulares. En 1716, por ejemplo, el notario Josep Soldevila, escribano del Banco de Comunes Depósitos de Barcelona, expidió un certificado impreso para dar fe que el Ayuntamiento de Mataró había entregado las 1.050 libras fijadas por la Intendencia General del Ejército del Principado en concepto del Catastro que le correspondía pagar a aquel municipio ese año. Los datos concretos, como de costumbre, se añadieron de forma manuscrita al impreso.[19]

Para recoger la información necesaria para la gestión del cobro del Catastro, el Ayuntamiento de Barcelona repartía un documento impreso en el que los trabajadores de cada gremio debían añadir de forma manuscrita si eran artesanos con negocio propio, si trabajaban a cuenta de otros, si eran mayores de 60 años y otros datos semejantes.[20]

De la misma forma, las notificaciones del pago del Catastro se enviaban a los particulares. Un ejemplo lo constituye la boleta que los administradores de la ciudad de Barcelona mandaron en 1717 al doctor en leyes Joan Baptista Casas, para informarle de que disponía de quince días de plazo para pagar las cinco libras que debía en concepto de los réditos de los inmuebles, censos y censales que poseía en la ciudad, además de otras cinco correspondientes al año precedente (Fig. 5).

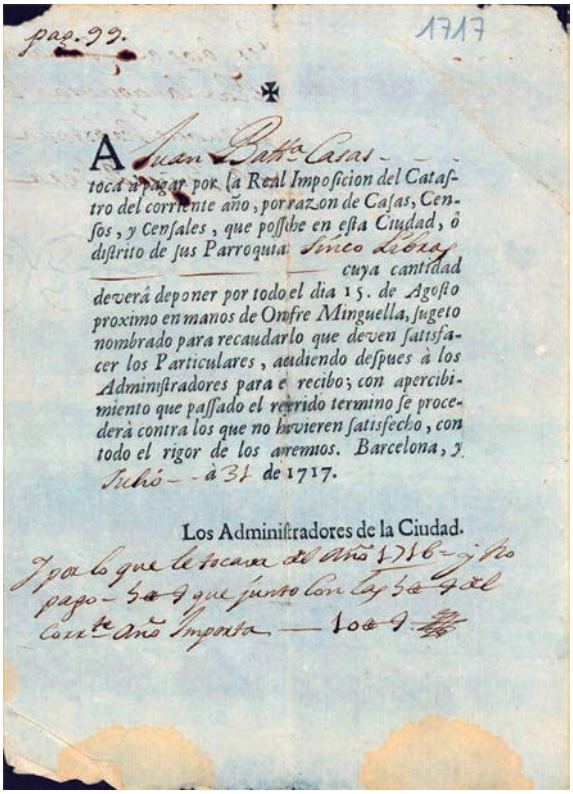
Las boletas para el cobro del Catastro se imprimían en cantidades importantes, como se comprueba en los pagos que a menudo recibía el taller tipográfico que se ocupaba de ello. En 1719 la administración municipal de Barcelona pagó un total de 49 libras al librero Joan Pau Martí, propietario de una de las imprentas de la ciudad, por las boletas del Catastro que había confeccionado. El año siguiente, Martí recibió otras 30 libras, «a licencia de lo que la Ciudad le está deviendo por los papeles concernientes a la administración de la casa y Real contribución del Catastro», se especificaba en la nota de pago.[21]

Una boleta del cobro del Catastro expedida en 1756 sirve para mostrar que su uso se prolongó durante años y que, además, no estaba circunscrito únicamente a las ciudades grandes como Barcelona, sino que las boletas se utilizaban también en pueblos pequeños de todo el Principado. Aquel año, los regidores de Vilanova y la Geltrú en-

[19] Archivo Comarcal del Maresme (ACM), Ayuntamiento de Mataró, Libros del clavario, 1701-1799, AH-075-05.

[20] AHCB, Ayuntamiento Borbónico, Acuerdos, 1720, 1D-I-3, f. 117.

[21] AHCB, Ayuntamiento Borbónico, Acuerdos, 1720, 1D.I.3., ff. 156 y 231v.



pag. 99. 1717

A Juan Batta Casas
toca à pagar por la Real Imposicion del Catastro del corriente año, por razon de Casas, Censos, y Censales, que possibe en esta Ciudad, ò distrito de sus Parroquias Sinco Libras cuya cantidad deverá deponer por todo el dia 15. de Agosto proximo en manos de Onofre Minguella, sugeto nombrado para recaudarlo que deven satisfacer los Particulares, acudiendo despues à los Administradores para el recibo; con apercibimiento que passado el referido termino se procederà contra los que no huvieren satisfecho, con todo el rigor de los apremios. Barcelona, y Julio à 31 de 1717.

Los Administradores de la Ciudad.

Y por lo que le tocava del Año 1716 y no pago 5 ll que junto con las 5 ll del corrte Año Importa 10 ll

**Fig. 5.** Boleta enviada en 1717 para el cobro de los atrasos del Catastro. AHCB, Catastro, XI-1.

viaron una boleta impresa a Joan Matons, que residía en Barcelona, para reclamarle el pago de 15 sueldos y tres dineros que le correspondía pagar en concepto del Catastro.[22]

## 5. LA JUSTICIA Y EL ORDEN PÚBLICO

En el ámbito judicial hay que apuntar, en primer lugar, el papel destacado que tuvo la imprenta para difundir el conocimiento de las leyes entre los jueces. De hecho, la conclusión de las Cortes Catalanas conllevaba la suspensión inmediata del curso judicial, el cual no se reanudaba hasta que las Constituciones que acababan de ser aprobadas habían sido impresas y enviadas a todos los tribunales del Principado. «Que sia suspès lo negoci y curs de judiciari de totas las causas de la Real Audiència y de las corts ordinàrias ( … ) fins a tant que sia feta dita impressió y entregadas ditas Constitucions

[22] APSMP, Recibos, B 380, 1749 y 1757.

y Capítols de Cort a dits jutges», se recordó en 1702, en las Cortes presididas por el rey Felipe V.[23]

A finales del mes de enero de aquel año, la Generalitat hizo llegar una carta circular impresa a todos los diputados locales con el fin de informarles que, según lo dispuesto en las Cortes, el curso judicial quedaba en suspenso hasta la publicación de las nuevas constituciones. En concreto, la carta fue enviada a las delegaciones de Tortosa, Tarragona, Montblanc, Camprodón, Berga, Bagá, Lérida, Tremp, Cervera, Balaguer, Vilafranca del Penedés, Vic, la Seu d'Urgell, Tàrrega, Castelló d'Empúries, Manresa, Valle de Arán, Gerona, Puigcerdà y Castellbó. Unos días después, el diputado local de Camprodón respondió a la carta, asegurando que había distribuido las copias de las cartas entre los jueces y asesores de su jurisdicción. Lo mismo hizo el diputado local de Tarragona, que en su respuesta pidió a la Generalitat que se le mandasen otras veinte copias de la circular, pues las que había recibido no eran suficientes, según decía, para hacer llegar la noticia a todos los jueces de la zona.[24]

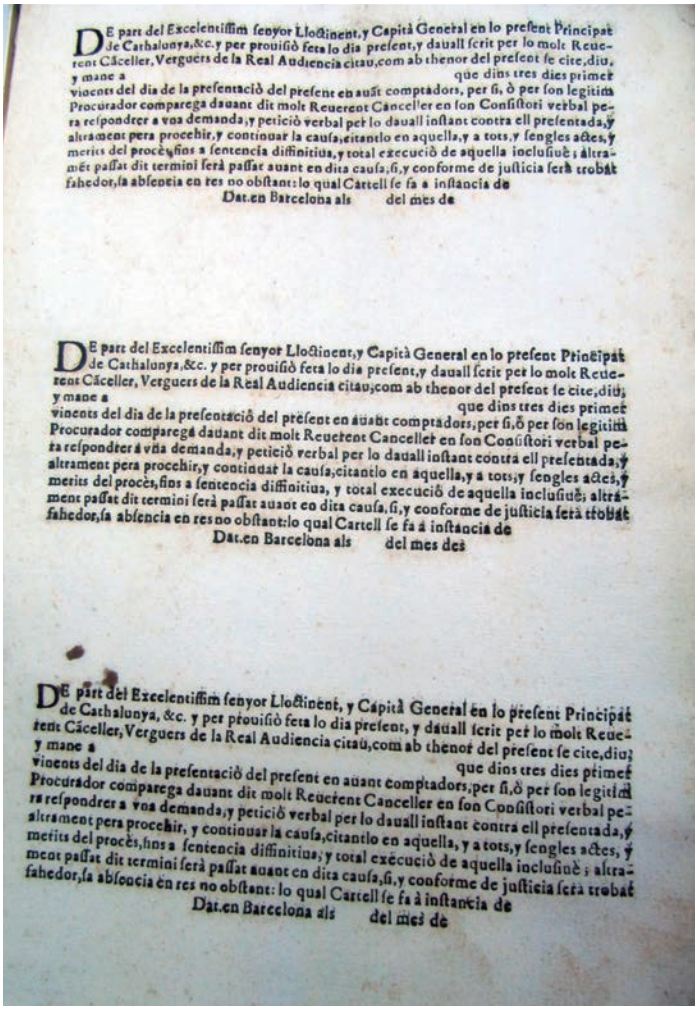
Otra de las grandes contribuciones de la imprenta en el ámbito de la justicia fue la publicación de las llamadas *Decisions* de la Real Audiencia, unas extensas obras de jurisprudencia que contenían las sentencias dictadas por este tribunal y su argumentación jurídica. En las Cortes celebradas en Monzón en el año 1542 se obligó a la Generalitat a encargarse de su edición. Entre 1659 y 1701 se publicaron un total de doce volúmenes de *Decisions*, elaboradas por los jueces Miquel de Cortiada, Miquel de Calderó, Bonaventura Tristany y Pere d'Amigant. Todo ello, en conjunto, supuso la impresión de un total de 8500 ejemplares y un coste para la Generalitat de casi 10 000 libras. La importancia de estas Decisiones se comprueba en el hecho que algunos de los volúmenes fueron reeditados en Lyon y en Venecia.[25]

La imprenta, además, se mostró especialmente útil en los procesos judiciales, ya que era frecuente que se elaborasen alegaciones jurídicas o memoriales de derecho por parte de los abogados defensores —conocidos como «porcones» en Castilla—, los cuales se imprimían con la intención de hacer públicos los argumentos. En 1680, por ejemplo, el Consell de Cent encargó 2000 ejemplares de un memorial de este tipo a la imprenta Cormellas, con motivo de un pleito que mantenía contra la Inquisición.

[23] «Que sea suspendido el negocio y curso de justicia de todas las causas de la Real Audiencia y de los tribunales ordinarios hasta que sea hecha dicha impresión y entregadas dichas Constituciones y Capítulos de Corte a dichos jueces». *Constitucions, Capítols y actes de Cort fetas… en los anys 1701 y 1702*, pp. 86-87.

[24] El envío de la carta consta en ACA, Generalitat, Registro de cartas enviadas, 1701-1702, Serie General (N), 895, f. 92v. La respuesta de los diputados locales de Camprodón y de Tarragona en ACA, Generalitat, Cartas recibidas, 1701-1702. Parte 1º, Serie R, 53, ff. 190 y 196.

[25] El Capítulo de Corte se encuentra en *Constitutions y altres drets de Cathalunya, compilats…* , p. 95, BC, 16-VI-62. Una explicación sobre el proceso de edición de los doce volúmenes de *Decisions*, en CAMPRUBÍ, Xevi: *L'impressor Rafael Figueró (1642-1726) i la premsa a la Catalunya del seu temps*, Barcelona: Fundació Noguera, 2018, pp. 125-130.



DE part del Excelentissim senyor Lloctinent, y Capità General en lo present Principat de Cathalunya, &c. y per provisió feta lo dia present, y dauall scrit per lo molt Reuerent Cáceller, Verguers de la Real Audiencia citau, com ab thenor del present se cite, diu, y mane a que dins tres dies primer vinents del dia de la presentació del present en auant comptadors, per si, ó per son legitim Procurador comparega dauant dit molt Reuerent Canceller en son Consistori verbal pera respondrer a vna demanda, y petició verbal per lo dauall instant contra ell presentada, y altrament pera procehir, y continuar la causa, citantlo en aquella, y a tots, y sengles actes, y merits del procès, fins a sentencia diffinitiua, y total execució de aquella inclusiuè; altramèt passat dit termini será passat auant en dita causa, si, y conforme de justicia será trobat fahedor, la absencia en res no obstant: lo qual Cartell se fa à instancia de

Dat. en Barcelona als del mes de

DE part del Excelentissim senyor Lloctinent, y Capità General en lo present Principat de Cathalunya, &c. y per provisió feta lo dia present, y dauall scrit per lo molt Reuerent Cáceller, Verguers de la Real Audiencia citau, com ab thenor del present se cite, diu, y mane a que dins tres dies primer vinents del dia de la presentació del present en auant comptadors, per si, ó per son legitim Procurador comparegá dauant dit molt Reuerent Canceller en son Consistori verbal pera respondrer á vna demanda, y petició verbal per lo dauall instant contra ell presentada, y altrament pera procehir, y continuar la causa, citantlo en aquella, y a tots, y sengles actes, y merits del procès, fins a sentencia diffinitiua, y total execució de aquella inclusiuè; altrament passat dit termini será passat auant en dita causa, si, y conforme de justicia será trobat fahedor, la absencia en res no obstant: lo qual Cartell se fa à instancia de

Dat. en Barcelona als del mes des

DE part del Excelentissim senyor Lloctinent, y Capità General en lo present Principat de Cathalunya, &c. y per provisió feta lo dia present, y dauall scrit per lo molt Reuerent Cáceller, Verguers de la Real Audiencia citau, com ab thenor del present se cite, diu, y mane a que dins tres dies primer vinents del dia de la presentació del present en auant comptadors, per si, ó per son legitim Procurador comparega dauant dit molt Reuerent Canceller en son Consistori verbal pera respondrer a vna demanda, y petició verbal per lo dauall instant contra ell presentada, y altrament pera procehir, y continuar la causa, citantlo en aquella, y a tots, y sengles actes, y merits del procès, fins a sentencia diffinitiua, y total execució de aquella inclusiuè; altrament passat dit termini será passat auant en dita causa, si, y conforme de justicia será trobat fahedor, la absencia en res no obstant: lo qual Cartell se fa à instancia de

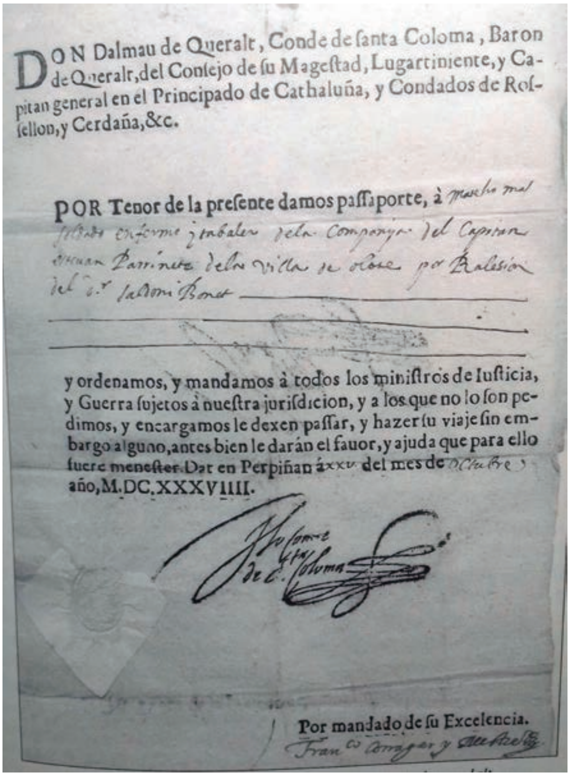
Dat. en Barcelona als del mes de

**Fig. 6.** Modelo de carta citatoria utilizada por la Real Audiencia de Cataluña.Se encuentra inserto en un manual notarial. AHPB, Melcior Cortés i Oriol, 837/69.

De igual forma, en 1710 los consejeros de Barcelona ordenaron un pago de 250 libras a Joan Pau Martí por la impresión de 1250 copias de una alegación que los asesores y abogados del Consell de Cent habían elaborado en el marco de una causa contra la Lonja del Mar.[26]

El uso de la imprenta en el ámbito judicial, no obstante, no fue un terreno exclusivo de las instituciones. Algunos particulares con recursos suficientes también

[26] AHCB, Consell de Cent, Registro de Deliberaciones de 1680, f. 177, 31 de mayo de 1680; ibídem, Registro de Deliberaciones de 1710, f. 232v, 5 de julio de 1710. Se trata de las alegaciones siguientes: *En el hecho consultado por los muy Illustres señores conselleres…* , BC, F. Bon. 441; y *Verdad sólida que manifiesta una mal fundada quexa del magistrado de la Lonja de Mar de Barcelona…* , BC, F. Bon. 4991.



DON Dalmau de Queralt, Conde de ſanta Coloma, Baron de Queralt, del Conſejo de ſu Mageſtad, Lugartiniente, y Capitan general en el Principado de Cathaluña, y Condados de Roſſellon, y Cerdaña, &c.

POR Tenor de la preſente damos paſſaporte, à

y ordenamos, y mandamos à todos los miniſtros de Iuſticia, y Guerra ſujetos à nueſtra juriſdicion, y a los que no lo ſon pedimos, y encargamos le dexen paſſar, y hazer ſu viaje ſin embargo alguno, antes bien le darán el fauor, y ajuda que para ello fuere meneſter. Dat en Perpiñan à xxv del mes de Octubre año, M.DC.XXXVIIII.

Por mandado de ſu Excelencia.

**Fig. 7.** Pasaporte expedido por el virrey de Cataluña en 1639. Boleta publicada en PUIGVERT i GURT, Xavier: «Els segles XVI i XVII», *Quaderns d'Història d'Olot*, n.º 4, 2010, p. 87. Documento procedente del Archivo Comarcal de la Garrotxa (ACGAX).

hicieron uso de ella para difundir alegaciones jurídicas. En 1684, por ejemplo, la condesa de Savallà encargó a Rafael Figueró la impresión de 120 copias de un memorial relacionado con un pleito que la noble mantenía contra el conde de Peralada. Aquel mismo año, Figueró imprimió 80 ejemplares de otra alegación, esta vez en relación con una causa que la condesa de Savallà mantenía contra el ciudadano honrado Ignasi Ximénez.[27]

Otro ejemplo que muestra la importancia del uso de la imprenta en el ámbito judicial fueron las llamadas «letras citatorias», que se utilizaban para convocar a juicio a las partes o a los testigos. Una muestra de ello lo constituye el modelo de boleta que utilizaba la Real Audiencia de Cataluña. Este ejemplo resulta interesante porqué permite mostrar la forma como los talleres de impresión optimizaban el trabajo, gracias al uso de las imposiciones, que permitían agilizar el proceso. El mismo

[27] AHPB, Francesc Cotxet i Soler-Ferran, Veinteavo manual, 779/19, ff. 185-185v, 14 de junio de 1684. Se trata de loa memoriales titulados *Pro nobilibus tutoribus et curatoribus pupillorum filiorum et haeredum egregij D. Ioannis de Boxados…*, BC, F. Bon. 11585; y *Discurs en fet y en dret de la noble y egregia dona Theresa de Boxadós y Pinós, comtessa ded Çavallà…*, Biblioteca Universitaria de Barcelona (BUB), XVII-8488-32.

texto fue repetido seis veces en una hoja de papel de estampa, el doble del que se muestra (Fig. 6).

No menos importante fue el uso de la imprenta en ámbito del orden público. Uno de sus máximos exponentes fueron los pasaportes o salvoconductos, que autorizaban a su portador a viajar de un lugar a otro. Un ejemplo lo constituye el pasaporte que el conde de Santa Coloma, virrey de Cataluña, expidió en el año 1639 a favor de Mateu Mas, tambor de la guarnición del ejército en la villa de Olot, para que pudiera volver a su casa, ya que se encontraba enfermo (Fig. 7).

La importancia de los pasaportes, y por extensión, de la imprenta, se comprueba en un hecho sucedido en Gerona en 1721. Aquel año, el corregidor de la ciudad, el barón de Huart, recibió un toque de atención por parte del marqués de Castel Rodrigo, capitán general de Cataluña, porque había hecho imprimir pasaportes sin la autorización de la Real Audiencia, tal como requería la nueva legislación borbónica. El corregidor justificó su actuación asegurando que sin el uso de la imprenta no habría podido repartir pasaportes en todos los pueblos de su jurisdicción. «Siendo tan repetidos los passaportes y órdenes en essa frontera, se havía valido de la imprenta, pues si se huviessen de escrivir necessitaría de diez emanuenses, por tener quinientas villas y lugares a su mando», alegó el corregidor. El argumento fue tan lógico y convincente que, finalmente, el barón de Huart recibió una autorización real para hacer imprimir pasaportes en Gerona sin tener que solicitar permiso al capitán general.[28]

## 6. LA DEFENSA Y LOS ALOJAMIENTOS

En el ámbito militar, la imprenta contribuyó a agilizar algunos trámites, entre los cuales figura de forma destacada la gestión de los controvertidos alojamientos. Para distribuir de forma ordenada a los soldados en las casas particulares, la Real Tesorería de Cataluña hacía imprimir unas boletas, que luego eran repartidas por las villas por donde transitaba el ejército. Los jurados locales anotaban a mano en cada boleta el nombre de los soldados y del cabeza de familia que debía acogerlos en su casa. De esta forma, se aseguraba que los particulares tuvieran constancia escrita de su obligación y, de paso, se intentaban evitar los excesos por parte de las tropas. En el año 1713, por poner un ejemplo, los jurados de Gerona, por orden del marqués de Brancás, gobernador de la ciudad, entregaron una boleta a un artesano llamado Pau Feliu, instándole, como constaba de forma manuscrita, a alojar a dos tenientes en su casa.[29]

[28] ACA, Real Audiencia, Libros de villetes remitidos por su Excelencia a la Real Audiencia, 1721-1723, Registros, 366, ff. 4-4v.

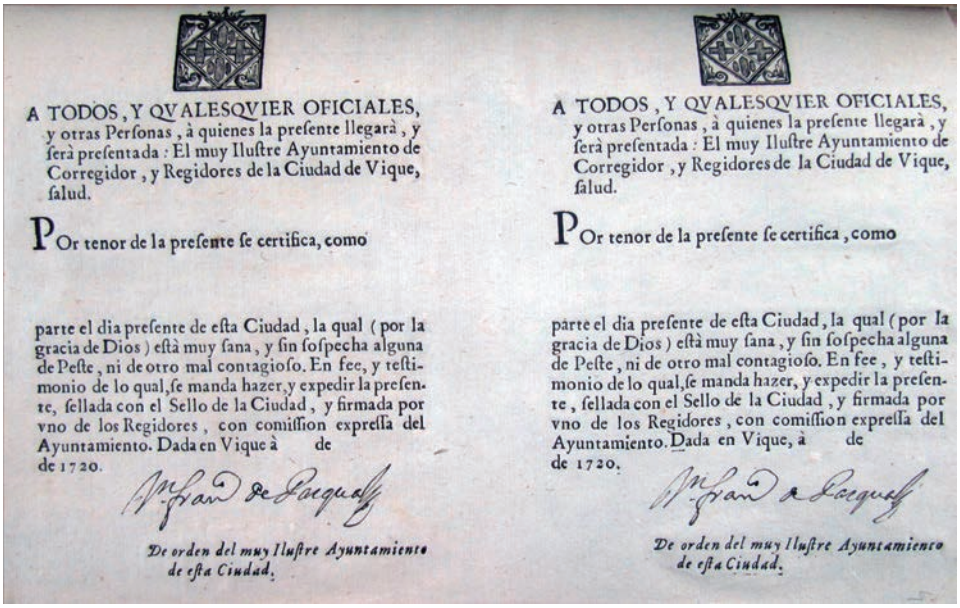
[29] La boleta de alojamiento se encuentra en AMGi, Libro de actas del Consejo, 1702, 17456, f. 96v.

**Fig. 8.** Boleta de alojamiento expedida por el Ayuntamiento de Barcelona en 1737. BC, Fondo Saudín, Cuentas de la administración de la casa Sala, 1760-1766, Saud 8º 359/3.

En el mes de septiembre de ese mismo año, los jurados de Gerona pagaron una libra y 16 sueldos a un impresor de la ciudad, «per haver estampadas sis mans de butlletas per los allotjaments». En el caso que fueran del mismo tamaño que la del ejemplo anterior, la cantidad total de boletas impresas hubiera sido de 600. En el año siguiente, los jurados hicieron al menos tres encargos de boletas de alojamiento al impresor Gabriel Bro por un total de treinta manos de papel, es decir, unas 3000 boletas.[30]

Otro ejemplo de la utilización de boletas para gestionar los alojamientos se encuentra en las que expedía el Ayuntamiento de Barcelona. En este caso la boleta, expedida en 1737, sirvió a los regidores de la ciudad para comunicar a Ramon Sans que debía alojar en su casa, en la calle de los Baños, a Francisco Bregon, teniente coronel del Regimiento de Guadalajara (Fig. 8).

[30] «Por haber impreso seis manos de boletas para los alojamientos». AMGi, Llibro de actas del Consejo, 1713, 17467, f. 329; ibídem, 1714, 17468, ff. 138, 267, 485 y 519.



A TODOS, Y QVALESQVIER OFICIALES, y otras Perſonas, à quienes la preſente llegarà, y ſerà preſentada: El muy Iluſtre Ayuntamiento de Corregidor, y Regidores de la Ciudad de Vique, ſalud.

POr tenor de la preſente ſe certifica, como parte el dia preſente de eſta Ciudad, la qual (por la gracia de Dios) eſtà muy ſana, y ſin ſoſpecha alguna de Peſte, ni de otro mal contagioſo. En fee, y teſtimonio de lo qual, ſe manda hazer, y expedir la preſente, ſellada con el Sello de la Ciudad, y firmada por vno de los Regidores, con comiſſion expreſſa del Ayuntamiento. Dada en Vique à de de 1720.

*De orden del muy Iluſtre Ayuntamiento de eſta Ciudad.*

A TODOS, Y QVALESQVIER OFICIALES, y otras Perſonas, à quienes la preſente llegarà, y ſerà preſentada: El muy Iluſtre Ayuntamiento de Corregidor, y Regidores de la Ciudad de Vique, ſalud.

POr tenor de la preſente ſe certifica, como parte el dia preſente de eſta Ciudad, la qual (por la gracia de Dios) eſtà muy ſana, y ſin ſoſpecha alguna de Peſte, ni de otro mal contagioſo. En fee, y teſtimonio de lo qual, ſe manda hazer, y expedir la preſente, ſellada con el Sello de la Ciudad, y firmada por vno de los Regidores, con comiſſion expreſſa del Ayuntamiento. Dada en Vique, à de de 1720.

*De orden del muy Iluſtre Ayuntamiento de eſta Ciudad.*

**Fig. 9.** Certificado para la prevención de la peste firmado por un regidor de Vic en 1720. La boleta se encuentra, a modo de cubierta, en Archivo Municipal de Vic (AMV), Acuerdos, 1502-1534, Libro 4.

## 7. LA PREVENCIÓN DE LA PESTE

La sanidad, por otra parte, no fue una cuestión menos importante. La imprenta contribuyó a facilitar el control de la propagación de la peste. Ante un episodio de contagio, las autoridades de las ciudades repartían boletas impresas a las personas que pretendían desplazarse a otros lugares, con las cuales podían justificar al llegar a su destino que procedían de un lugar sano. Sin esta acreditación los viajeros tenían prohibida la entrada a las ciudades por donde transitaban. El ejemplo que se muestra contiene el certificado o boleta impresa que Francesc de Pasqual, regidor del Ayuntamiento de Vic, expedía en 1720 a las personas que querían salir de la ciudad, con la cual se daba fe que la población estaba «muy sana y sin sospecha alguna de peste ni de otro mal contagioso» (Fig. 9). Además, el ejemplo sirve de nuevo para mostrar como el uso de las imposiciones facilitaba la impresión de este tipo de documentos.

Del mismo modo, los barcos que pretendían entrar en los puertos debían presentar las obligadas boletas —conocidas, en este caso, como patentes de sanidad— con las cuales certificaban que el lugar de donde procedían estaba libre de contagio. Un modelo de patente de sanidad es la que los jurados de Mahón, en la isla de Menorca, entregaron en 1716 al marinero Mateu Ricard Brotons, patrón de una tartana llamada

Santa Anna, que partía de aquel puerto en dirección a Barcelona con once tripulantes, como consta en los datos que los jurados añadieron a mano en el documento. Con esta boleta —impresa en el taller de la viuda Guasp, de Palma de Mallorca— los jurados de Mahón daban fe que en el momento de zarpar no había peste en Menorca.[31]

## 8. LA ACTIVIDAD RELIGIOSA

La Iglesia, por su parte, también utilizó la imprenta de forma extensiva para organizar la actividad religiosa. Entre los muchos usos destaca, principalmente, el de las llamadas boletas de confesión y de comulgar, mediante las cuales se ejercía un control sobre los feligreses para que cumpliesen con estos sacramentos. Un ejemplo lo constituye una boleta impresa que el párroco del pueblo de Sant Feliu de Guíxols entregó a uno de sus habitantes en 1719, para certificar que había recibido la comunión.[32]

Según Silvia González-Sarasa, las «cédulas de confesión o comunión» fueron unos de los papeles impresos más utilizados en España durante la época moderna. A pesar de que se imprimieron en grandes cantidades, se han conservado muy pocas boletas de este tipo, por razón, como apunta esta historiadora, de su uso personal y su escasa entidad física.[33]

Otra práctica muy común por parte de la Iglesia fue la utilización de impresos para certificar la administración de los sacramentos. Una muestra de ello lo constituye el documento firmado en 1755 por el párroco de Sant Andreu de Tona, con el que certificaba que Martí Vila Viladelmàs había sido bautizado en esa parroquia en 1677 (Fig. 10). Estos impresos recibían el nombre de «principios de bautismos» —los había también de matrimonios y de óbitos—, ya que la parte impresa ocupaba solo el encabezamiento.

Finalmente, cabe destacar la importancia que el uso de la tipografía tuvo en el ámbito eclesiástico para expedir sentencias de excomulgación. Este tipo de documentos solían ser fijados en las paredes de calles públicas para que su conocimiento fuera general. Un ejemplo lo constituye el modelo de sentencia de excomunicación utilizado en 1621 por Francesc Tarrer, vicario general de la diócesis de Barcelona.[34]

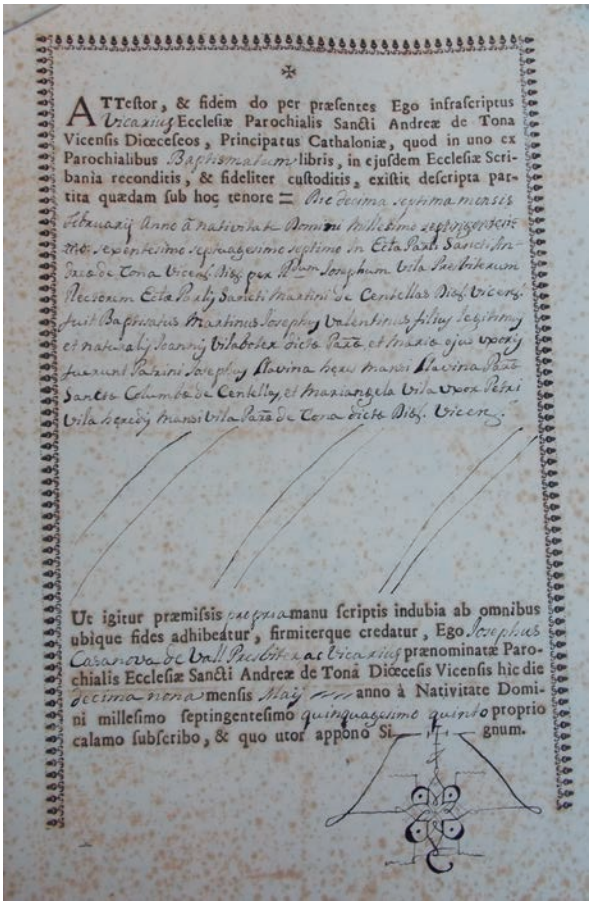
En el año 1690 el caballero Joan Argila encargó la impresión de 200 copias de una sentencia dictada a instancia suya por el nuncio apostólico contra unos ladrones que

[31] AHCB, Ayuntamiento Borbónico, Político, real, decretos, 1D-III-2, f. 248.

[32] Archivo Municipal de Sant Feliu de Guíxols (AMSFG), Colección municipal de documentos, Fondo Joana Murlà y Miquel Teixidor.

[33] GONZÁLEZ-SARASA HERNÁEZ, Sílvia: *Tipología editorial del impreso antiguo español,* Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2013, p. 568 (Tesis Doctoral).

[34] El modelo de sentencia de excomunión se encuentra en APSMP, Recibos, B 380, 1621.



ATTestor, & fidem do per præsentes Ego infrascriptus Vicarius Ecclesiæ Parochialis Sancti Andreæ de Tona Vicensis Diœceseos, Principatus Cathaloniæ, quod in uno ex Parochialibus Baptismatum libris, in ejusdem Ecclesiæ Scribania reconditis, & fideliter custoditis, existit descripta partita quædam sub hoc tenore = Die decima septima mensis Februarij Anno à nativitate Domini millesimo septingentesimo sexentesimo septuagesimo septimo in Ecta Parti Sancti Andreæ de Tona Vicens. Diœs. per Rdum Josephum Vila Presbiterum Rectorem Ecta Parlis Sancti Martini de Centellas Diœs. Vicens. fuit Baptisatus Martinus Josephus Valentinus filius legitimus et naturalis Joannis Vilaboter dictæ Parræ, et Mariæ ejus uxoris fuerunt Patrini Josephus Llavina heres mansi Llavina Parræ Sanctæ Columbæ de Centellas, et Mariangela Vila uxor Petri Vila heredis mansi Vila Parræ de Tona dictæ Diœs. Vicens.

Ut igitur præmissis propria manu scriptis indubia ab omnibus ubique fides adhibeatur, firmiterque credatur, Ego Josephus Casanova de Vall Presbiter ac Vicarius prænominatæ Parochialis Ecclesiæ Sancti Andreæ de Tona Diœcesis Vicensis hic die decima nona mensis Maij anno à Nativitate Domini millesimo septingentesimo quinquagesimo quinto proprio calamo subscribo, & quo utor appono Si gnum.

**Fig. 10.** Certificado de bautismo expedido por el párroco de Tona en 1755. Archivo Municipal de Tona (AMT), Fondo Família Vila del carrer, caja 1.

le habían robado unos libros. Además del coste de las copias, Argila pagó una libra y diez sueldos al impresor Vicenç Surià por el trabajo de fijar las letras de excomunicación por diversos lugares de la ciudad.[35]

## 9. CONCLUSIONES

Estos son solo algunos ejemplos que ilustran la importancia que el uso funcional del papel impreso tuvo en la época moderna. A ellos habría que añadir otras tipologías de pequeños impresos que estuvieron igualmente presentes en la vida cotidiana. Entre estos destaca la gran variedad de folletos y pliegos sueltos de consumo popular

[35] AHPB, Jeroni Brotons, Cuarto manual, 865/20, f. 374-375, 28 de noviembre de 1690.

—como coplas y romances—, la prensa informativa y de opinión —como las gacetas y los panfletos propagandísticos— y, sobre todo, los libros de primeras letras —las llamadas cartillas— con las cuales los niños aprendían a leer, las cuales se imprimían en grandes cantidades.[36]

La existencia de esta gran diversidad de impresos menores se contrapone, a mi modo de ver, a la idea que la aportación más importante de la imprenta en la historia de la Humanidad fue el beneficio que su uso tuvo en la transmisión de ideas y de conocimientos. Resulta evidente que este beneficio existió, pero hubo un gran número de aspectos relacionados con la actividad humana en los cuales la aportación de la técnica inventada por Johannes Gutenberg fue mucho más destacada, principalmente como resultado de la producción y puesta en circulación de una gran cantidad de obras menores, conocidas en su momento como «remiendos» o «menudencias». El historiador francés Henri-Jean Martin se preguntaba si Gutenberg, en el momento de idear la imprenta de tipos móviles, estaría pensando en utilizarla para publicar biblias o si, en realidad, tenía la intención de producir folletos y pliegos sueltos de pocas páginas, «dirigidos a facilitar el trabajo de la administración y a difundir informaciones de todo tipo a un público lo más amplio posible».[37]

El proceso de impresión de estas menudencias, de hecho, era mucho más rápido que el de un libro —que podía durar meses—, de forma que la distribución de hojas sueltas y su impacto eran casi inmediatos. El menor coste, además, hacía de estos pequeños impresos un producto asequible a un número mucho mayor de personas. Los consumidores de libros, en cambio, seguían perteneciendo a una élite con capacidad económica suficiente para poder comprarlos.

Un ejemplo del beneficio económico que suponía el uso de la imprenta lo aporta el pago que la Generalitat hizo a Rafael Figueró en 1687, que cobró 25 libras por el trabajo de imprimir 100 ejemplares de un memorial. Por su parte, un escribano de aquella institución recibió 22 libras por una copia manuscrita del mismo memorial, mientras que a un ayudante se le dieron otras 11 por el trabajo de dictarle el texto. Por lo tanto, una sola copia hecha a mano costó a la Generalitat 8 libras más que 100 ejemplares impresos.[38]

Según un recuento de la producción hecha por las imprentas de Barcelona entre mediados del siglo XVII y los tres primeros decenios del siguiente, las hojas y pliegos

[36] Véase, por ejemplo, RESINES LLORENTE, Luís: *La catedral de papel. Historia de las cartillas de Valladolid*, Valladolid: Diputación de Valladolid, 2007. Según este autor, en 1583 se imprimieron 100 000 cartillas en Valladolid, 50 000 en Salamanca, 49 500 en Madrid y 37 500 en Burgos.

[37] MARTIN, Henri-Jean: *Historia y poderes de lo escrito*, Gijón: Trea, 1999, p. 277.

[38] ACA, Generalitat, Dietario de la visita del General de Cataluña, trienio de 1683, Serie G, 6-19, f. 174 y 215, enero-junio de 1687. Se trata del memorial titulado *Justificació de la pretenció del Molt Il·lustre consistori de la Visita…* , Biblioteca del Ilustre Colegio de Abogados de Barcelona (ICAB), 42/9.

sueltos constituyen el 57 % del fondo conservado, los opúsculos de mediada extensión un 25 % y los libros solo el 18 %. Teniendo en cuenta el carácter extremadamente efímero de las hojas y pliegos sueltos, cabe suponer que su producción real fue mucho mayor. En este sentido, un cálculo más preciso, realizado a partir de la contabilidad que el librero Joan Piferrer llevó durante el período que actuó como administrador de la imprenta de la viuda de Josep Llopis, indica que entre 1699 y 1704 la producción de menudencias en este taller fue del 74,5 %, la de opúsculos del 16,1 % y la de libros solo del 9,3 %. Aunque la franja temporal es relativamente corta, estos porcentajes muestran, sin lugar a dudas, la importancia que los impresos menores tuvieron en la industria editorial. En el caso de Cataluña, por tanto —y me atrevería a decir que también en España e incluso en el resto de Europa—, las menudencias fueron la principal fuente de ingresos de la gran mayoría de las imprentas.[39]

Algunos historiadores han señalado que el principal problema de la industria editorial en los reinos hispánicos peninsulares fue la falta de capital suficiente para emprender grandes proyectos, cosa que les obligó a centrarse en los trabajos de remendería, realizables en muy corto plazo, que requerían una inversión muy pequeña y que aportaban ingresos de forma casi inmediata. En mi opinión, no fue la poca capacidad financiera lo que llevó a las imprentas a vivir de las menudencias, sino la propia demanda. Un amplio sector social, formado por instituciones, profesionales y particulares encontró en la imprenta un recurso tecnológico que les permitía satisfacer la necesidad de reproducir documentos en gran cantidad, de manera rápida y, sobre todo, más económica. Sin la existencia de esta demanda no puede explicarse porqué en Barcelona, una ciudad que apenas llegaba a los 40 000 habitantes, pudiera haber, a finales del siglo XVII, hasta doce imprentas trabajando de forma simultánea.[40]

La principal aportación de la imprenta, así pues, no fue, pese a su importancia, la edición de libros, sino la producción de menudencias, en la medida en que estos impresos —mucho más relevantes cuantitativamente hablando— contribuyeron en mayor grado al desarrollo y a la modernización de la sociedad. La imprenta favoreció la actividad de la administración, de las instituciones, tanto civiles como religiosas,

[39] CAMPRUBÍ, Xevi: *L'impressor Rafael Figueró…*, p. 59. En una comunicación presentada en el congreso internacional *The Economic History of the Book in the Early Modern Period*, celebrado en la Universidad de Amberes en octubre del 2018, titulada «Economic competition and oligopoly in the Venetian and European printing world (ca. 1470-ca. 1530)», la historiadora Catherine Kikuchi señaló que a mediados del siglo XVI había unos 70 talleres tipográficos en la ciudad de Venecia —recordemos, el mayor centro editor europeo en esa época—, dos de los cuales monopolizaban cerca del 40 % de la producción de libros. La pregunta, en este sentido, resulta obvia: ¿De qué forma sobrevivían la mayor parte de los 68 talleres restantes? La respuesta, en mi opinión, es que fue gracias a la producción de menudencias, sin lugar a dudas.

[40] La evolución del número de imprentas en Barcelona desde 1650 a 1730 en CAMPRUBÍ, Xevi: *L'impressor Rafael Figueró…*, pp. 33-42. Sobre el problema de la falta de capital, véase CRUICKSHANK, Don William: «Literature and the Book Trade in Golden-Age Spain», *Modern Language Review*, n.º 73, 4, 1978, pp. 799-824.

de los artesanos y gremios, del comercio y del transporte de mercancías e incluso el día a día de los particulares. Además, mejoró las comunicaciones y la circulación de la información, y con ello, en definitiva, también la cohesión territorial y la gobernabilidad. Fueron, sin duda, unas mejoras sustanciales que llegaron a prácticamente todos los ámbitos de la actividad humana y que afectaron a la vida cotidiana de las personas. El uso funcional del papel impreso fue la verdadera revolución de la imprenta.

22

# El cartel editorial en España en el siglo XIX: efímeros en escaparates, puertas y muros

Pedro Rueda Ramírez
Mònica Baró

*Universitat de Barcelona*[1]

## 1. INTRODUCCIÓN

A lo largo del siglo XIX, el cartel publicitario logró una notable presencia en los espacios públicos en forma de anuncios sobre acontecimientos puntuales. La información en la pared se convirtió en un medio de comunicación de novedades editoriales que se sumaba a la notable diversidad de voces de la ciudad escritas en la verticalidad de los muros. Una ciudad de letras más que de imágenes, ya que los carteles impresos fueron, al menos en buena parte, tipográficos y, en otros casos, la fuerza de los tipos de madera se combinaba con las imágenes. Los carteles o cartelones que anunciaban novedades editoriales fueron muy versátiles y podían fijarse en los muros de calles y plazas, pero también en las entradas de las librerías, en las vitrinas exteriores de estos comercios o bien podían colgarse en el interior de los establecimientos. A estos soportes estáticos, pronto se sumaron los expositores móviles que llevaban de paseo unos porteadores y también los hombres cartel, que se personaban donde se producían las aglomeraciones de ciudadanos de todo tipo. El denominador común de estas estrategias fue situar el cartel fijo o móvil en los lugares de encuentro y de circulación más transitados. Estos medios de comunicación pública de las novedades editoriales han sido poco atendidos en los estudios del cartelismo, en parte porque, como afirma Barjau, «todavía hoy los carteles se encuentran en proceso de descubrimiento y análisis», algo que se puede aplicar a la perfección a buena parte de los carteles que

[1] Este estudio ha sido realizado en el marco del proyecto *Saberes conectados: redes de venta y circulación de impresos en España y Latinoamérica* (HAR2017-84335-P, 2018-2021), financiado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad. RUEDA RAMÍREZ, Pedro y BARÓ, Mònica: «Los carteles publicitarios del libro en la España del siglo XVIII», en Helena Carvajal González, Camino Sánchez Oliveira (eds.): *Doce siglos de materialidad del libro. Estudios sobre manuscritos e impresos entre los siglos XVIII y XIX*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2017, pp. 467-482.

estudiaremos.[2] Los excelentes trabajos que se están publicando en torno a los orígenes del cartel «moderno» se han centrado en el cartel artístico, en las innovaciones de la cromolitografía y en el papel de determinados creadores del mundo de las bellas artes y el diseño, pero conocemos en menor medida los usos del cartel y su relación con la actividad de una industria editorial en transformación.[3] Y todavía son más escasos los estudios que conectan el cartel con el ecosistema de la promoción del libro y el consumo cultural.[4]

Aunque sabemos que los espacios públicos para fijar los carteles en los muros de la ciudad fueron un medio publicitario para algunas obras ya desde el siglo XVII, fueron muchos más los carteles que existieron que los que conservamos en archivos y bibliotecas. Las portadas sirvieron como un primer modelo para los carteles publicitarios, ya que estas portadas junto a los frontispicios representaron los primeros mecanismos publicitarios en la venta del libro. En el siglo XIX serían las cubiertas las que ganarían terreno en la publicidad expuesta en las librerías, tanto en las vitrinas como en las mesas de novedades. Tal como indica Botrel, la cubierta es como un «"cartel del libro", un "estandarte" o una "etiqueta", un "espacio espectacular" liminal por donde se entra en el libro y donde se visualiza».[5] Y si ya es difícil documentar la existencia de carteles en el mundo moderno y contemporáneo, todavía es más complejo reunir

[2] BARJAU I RICO, Santi: «El col·leccionisme de cartells a Catalunya», en Bonaventura Bassegoda, Ignasi Domenech (eds): *Col·leccionistes, antiquaris, falsificadors i museus: noves dades sobre el patrimoni artístic de Catalunya al segle XX*, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2016, pp. 39-61. La afición por el coleccionismo de carteles a finales del siglo XIX y sus consecuencias en el mercado de las exposiciones y la venta a través de canales especializados son analizados por ZMELTY, Nicholas-Henri: *L'affiche illustrée au temps de l'affichomanie (1889-1905)*, París: Éditions Mare & Martin, 2014.

[3] Analizan los estudios realizados y la evolución del cartel CHECA GODOY, Antonio: *El cartel: dos siglos de publicidad y propaganda*, Sevilla: Advook, 2014; EGUIZÁBAL, Raúl: *El cartel en España,* Madrid: Cátedra, 2014. Aborda los problemas del mundo editorial BOTREL, Jean-François: «La construcción de una nueva cultura del libro y del impreso en el siglo XIX», en Jesús A. Martínez Martín (ed.): *Orígenes culturales de la sociedad liberal (España, siglo XIX)*, Madrid: Biblioteca Nueva, Editorial Complutense, Casa de Velázquez, 2003, pp. 19-36. El caso francés es, sin duda, muy diferente, ya que los carteles anunciando novedades de las editoriales fueron bastante habituales y han sido objeto de trabajos específicos, ver BARGIEL, Réjane y LE MEN, Ségolène (eds.): *L'affiche de librairie au XIX^e siècle*, París: Ministère de la culture et de la communication, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1987.

[4] BOTREL, Jean-François: «La cultura escrita en España (1833-1936): balance y perspectivas», *Revista Brasileira de História da Mídia,* vol. 4, n.º 2, 2015, pp. 11-23. <https://doi.org/10.26664/issn.2238-5126.4220154155> (04/02/2026). Un resumen de los carteles que publicitaban periódicos, revistas, libros y almanaques en PÉREZ RUIZ, Miguel Ángel: *La publicidad en España. Anunciantes, agencias y medios (1850-1950)*, Madrid: Fragua Editorial, 2001, pp. 84-85. El contexto publicitario y sus límites en la sociedad liberal en GONZÁLEZ MARTÍN, Juan A.: «La publicidad española: orígenes y consolidación», en Jesús Timoteo Álvarez: *Historia de los medios de comunicación en España. Periodismo, imagen y publicidad (1900-1990)*, Barcelona: Ariel, 1989, pp. 141-150.

[5] BOTREL, Jean-François: «Las lecturas ilustradas de los nuevos lectores», en Raquel Gutiérrez Sebastián, José María Ferri Coll, Borja Rodríguez Gutiérrez (eds.): *Historia de la literatura ilustrada española del siglo XIX*, Santander: Universidad de Cantabria, 2019, p. 417.

las evidencias de cómo se usaron, dónde y en qué ocasiones, por lo que debemos recurrir a múltiples fuentes, escritas —literarias o de carácter económico— y visuales.[6] Un caso excepcional es el que nos descubre una de las vistas ópticas de la ciudad de Barcelona, obra de Onofre Alsamora (1847-1850), que representa la plaza Nueva situada frente a la catedral.[7] En esta vista se reproduce con fidelidad la existencia de dos carteles en la pared de los soportales, cuyo contenido podemos identificar claramente: en un caso se anuncia una representación del teatro del Liceo mientras que en el otro, se distingue un cartel azul en el que parece leerse la palabra «tratado», sobre el que se ha pegado un cartel blanco, con un esguince en la parte superior e inferior, en el que se anuncia la aparición de un *Diccionari*o y se leen, con cierta dificultad, las iniciales «D.P.L.», probablemente hacen referencia a la obra de Pere Labèrnia i Esteller (1802-1860) titulada *Diccionario de la lengua castellana con las correspondencias catalana y latina* (1844-1848).[8]

## 2. EL CARTEL EN EL CONTEXTO DE LA LIBRERÍA

La distribución del libro en la España del siglo XIX tuvo notables dificultades para consolidar un mercado nacional, en parte debido a la debilidad de las redes de negocio editorial que dependían, en gran medida, de los mercados locales o regionales, al menos hasta el último tercio del siglo XIX.[9] A esto se sumaba una demanda reducida, la escasez de puntos de venta en muchas zonas del país y las dificultades y costes del transporte derivados de una red viaria anticuada. El ciclo de venta de las publicaciones se iniciaba, tradicionalmente, con anuncios en las gacetas, especialmente las de la Corte, a la espera de que los agentes comisionistas recibieran peticiones. Este sistema era corriente, pero sus resultados muy limitados. Para la venta en provincias, las publicaciones periódicas incluían anuncios de suscripción y pedido, actuando libreros y otros agentes como intermediarios.[10] En este contexto, el uso del cartel —y de otros métodos y artefactos publicitarios ideados por las editoriales— era determinante para

[6] RUEDA RAMÍREZ, Pedro: «Carteles de libros en España: orígenes barrocos (con un apunte decimonónico)», *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, n.º 9, 2017, pp. 107-122.

[7] CUENCA CÓRCOLES, Cèlia: *Onofre Alsamora (c. 1810-1880). La il·lusió de l'òptica: del retrat urbà a les primeres vistes òptiques de Barcelona del segle XIX*, Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2015, p. 30, <http://hdl.handle.net/10230/25239> (04/02/2026).

[8] Torres Antiguas en la Plaza Nueva, 1847-1850. Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona (AHCB), Gráficos, 12403.

[9] BOTREL, Jean-François: *La diffusion du livre en Espagne (1868-1914). Les libraires*, Madrid: Casa de Velázquez, 1988.

[10] LUXÁN MELÉNDEZ, Santiago de: *La difusión del libro en Las Palmas durante el reinado de Isabel II*, Las Palmas: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1990, p. 57.

dar salida a una producción de libros cada vez más elevada, que los antiguos sistemas de distribución y venta parecían no poder redistribuir de forma eficiente.

Un testimonio de excepción que nos ilustra sobre el mecanismo de trabajo de los libreros españoles en la primera mitad del siglo XIX nos la ofrece Georges Borrow (1803-1881). En sus viajes por España se encargó de distribuir el *Nuevo Testamento* y la *Biblia* como agente de la Sociedad Bíblica entre 1835-1840. Su labor era la de un colportor que repartía a precios económicos estos textos traducidos al castellano y editados en Londres, Madrid o Barcelona. A su regreso a Inglaterra describió sus viajes en su conocida obra *La Biblia en España* (1843). En esta explica sus relaciones con los libreros e impresores de las ciudades que visitaba. Borrow manifestaba que el sistema habitual de distribución consistía en «confiar la obra a los libreros de la capital y contentarse con la venta que éstos y sus agentes en las ciudades de provincias obtienen sin salirse de la común rutina de su negocio».[11] En sus trayectos visitaba, en cada lugar, a los agentes del libro locales para ofrecerles la venta a comisión de las Biblias que se encargaba de distribuir.[12] Él mismo desarrolló estrategias propagandísticas en diversos frentes, que puso práctica en varias ciudades. A tal efecto, a su llegada a Salamanca visitó al «principal librero de la localidad, Blanco, hombre rico y respetable», del que consiguió que fuese su «representante y, en consecuencia, deposité en su tienda cierto número de ejemplares del Nuevo Testamento». Además, Blanco era propietario «de una pequeña imprenta, donde se tiraba el Boletín Oficial de la ciudad. Redacté para el *Boletín* un anuncio de la obra».[13] El texto del anuncio se ocupaba de detallar la misión bíblica, el papel de la sociedad que la publicaba y la relevancia de la doctrina en clave protestante. El uso de carteles y anuncios en la prensa local tenía el efecto de alertar de su presencia en la provincia. El obispo solía actuar y movilizaba al clero en su contra, usando el púlpito y la pluma para contrarrestar su presencia, a la par que reclamaba acciones punitivas de las autoridades civiles, que podían actuar secuestrando los ejemplares a la venta o impidiendo su distribución. Este reparto de la publicidad, junto al papel de los colaboradores que le acompañaban para la venta al por menor entre el pueblo puerta a puerta, en ferias y mercados. Estos colaboradores fueron esenciales para distribuir los textos bíblicos, vendidos a precios económicos en territorios poco abastecidos.

[11] BORROW, Georges: *La Biblia en España*, Madrid: Alianza, 1970, p. 223.

[12] La distribución de textos en lenguas vernáculas en JACKSON, Sue: «The Bible in Spain and Gibraltar», en Stephen K. Batalden, Kathleen Cann, John Dean (eds.): *Sowing the word: The cultural impact of the British and foreign Bible, 1804-2004*, Sheffield: Sheffield Phoenix Press, 2004, pp. 305-315.

[13] BORROW, Georges: *La Biblia en España…* , p. 238. Las reacciones (y polémicas) de la prensa periódica son analizadas en GIMÉNEZ CRUZ, Antonio: «La prensa española de la época y George Borrow», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, n.º 30, 1991, pp. 361-380. Un estudio de caso en LUCAS DEL SER, Carmelo de: «Los hijos de la Rubia Albión: reacción y ofensiva católica frente a la propaganda protestante en León durante el siglo XIX», *Argutorio: revista de la Asociación Cultural Monte Irago*, n.º 35, 2016, pp. 20-28.

La visión de la librería y del sistema de distribución del libro en España que ofrece Borrow resulta clave para dar cuenta de la importancia de los medios publicitarios para difundir las novedades. Por una parte, su procedencia y su práctica anterior le hacían conocedor de los más avanzados métodos de venta de libros, y, por otra parte, tenía un conocimiento directo de las dificultades existentes, tanto en zonas urbanas como rurales. La estrategia debió dar resultados ya que Borrow se propuso «repetir el experimento en Valladolid, León, Santiago y demás ciudades importantes que visitase, repartiendo asimismo los anuncios por los caminos».[14]

Los libreros de la capital de que habla Borrow están perfectamente retratados en algunas de las *Escenas y tipos matritenses*, donde Ramón de Mesoneros Romanos nos describe una librería del siglo XIX de corte tradicional, con los libros colocados tras el mostrador, y que «impasibles en aquel estado normal que las imprimió el siglo XVIII, han permanecido estacionarias, sobreviviendo indiferentes a las revoluciones de la moda y a las convulsiones heroicas del país».[15] En la edición de 1851 de esta obra, la descripción se acompaña de un grabado que nos proporciona una de las raras imágenes del interior de una de estas tiendas de que disponemos, con varios carteles fijados en los muros y estanterías, que anuncian un *Arte de cocina*, un *Catecismo de Ripalda* y otras obras.

Y es que, como hemos comentado, las imágenes sobre librerías españolas son escasas comparadas con las que nos aportan otras latitudes, aunque podemos inferir paralelismos que nos ilustren sobre la evolución del negocio de la librería. Así, por ejemplo, el cuadro de Johannes Jelgerhuis resulta de interés al representar el interior de la tienda del librero Pieter Meijer Warnars (1792-1869) en Ámsterdam (1820).[16] En este caso la librería está adornada con motivos clásicos, y tiene elementos publicitarios en su interior, pero también revela la transformación del negocio al mostrar la maquinaria de encuadernar desmontada, dando buena cuenta del papel cada vez más limitado del librero como encuadernador ante el avance del proceso de industrialización editorial que incluye la encuadernación mecánica y la distribución al punto de venta del libro listo para su adquisición por los lectores.

En el transcurso del siglo XIX la librería también vivirá la concurrencia de nuevas instituciones y establecimientos que facilitarán lectura e información sobre las no-

[14] BORROW, Georges: *La Biblia en España…* , p. 238. MORENO, Doris y RUEDA RAMÍREZ, Pedro: «Propaganda protestante e imprentas en Barcelona: el colportor James Graydon y los impresos de Antonio Bergnes de las Casas (1835-1840)», *Información, cultura y sociedad*, n.º 44, 2021, pp. 61-85, <https://doi.org/10.34096/ics.i44.9782> (04/02/2026).

[15] MESONERO ROMANOS, Ramón de: *Escenas y tipos matritenses*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000, <https://www.cervantesvirtual.com/portales/ramon_de_mesonero_romanos/> (04/02/2026).

[16] <https://www.rijksmuseum.nl/> (04/02/2026). Las imágenes de puntos de venta de libros en Sigfred Taubert: *Bibliopola*, Hamburg: E. Hauswedell, 1966.

vedades a los ciudadanos. Como Manuel Ossorio y Bernard recalcaba, a finales del siglo XIX:

> Ya no es la librería el habitual punto de reunión en que nuestros padres comentaban las interesantes noticias de Rusia publicadas en la *Gaceta* con tres meses de retraso a lo sumo… el observatorio en que se pasaba revista a las nuevas publicaciones, sin perjuicio de conspirar cuando llegaba la ocasión contra los Gobiernos, que este ha sido vicio arraigado lo mismo en las costumbres de nuestros padres que en las nuestras.[17]

Y en su repaso por las costumbres literarias de su época, nos informa del papel creciente de los ateneos, los casinos y, principalmente, los cafés que «han triunfado de las librerías, y los antiguos concurrentes a estas las han abandonado, permitiendo a los libreros consagrarse más a su comercio y menos a la murmuración política, literaria y social».[18]

También las editoriales actuaron como centros de distribución y venta de libros y publicaciones periódicas y también ellas recurrirán al cartel como elemento propagandístico, como muestran las imágenes que representan las «Oficinas y establecimiento tipográfico del Semanario Pintoresco Español y de la Ilustración». Se observa en este grabado la entrada del edificio, con un joven que lleva un carro de mano transportando paquetes rotulados como *La Ilustración. Biblioteca Universal*. A cada lado de la puerta de entrada destacan seis carteles anunciando las novedades de la editorial (que fueron impresas en su imprenta), los anuncios de las obras se centran en las ediciones más destacadas y de mayor éxito. En este caso la salida a la calle y el propio carro sirven para anunciar las obras, por ejemplo, la *Historia de Francia desde los tiempos más remotos* de Louis Pierre Anquetil (1723-1806) editada en Madrid en las «Oficinas y Establecimiento Tipográfico del Semanario Pintoresco Español y de la Ilustración, a cargo de G. Alhambra» en los años 1851-1852, precisamente en la Biblioteca universal publicada bajo la dirección de Ángel Fernández de los Ríos.

Por otra parte, en esta época, aparecerán otros lugares específicos para la distribución de las publicaciones periódicas —incluidas las novelas por entregas— como el quiosco, que tuvo un desarrollo espectacular a inicios del siglo XX. Algunos testimonios como los del editor López en Barcelona apuntan, con claridad a estos puntos de venta como centros neurálgicos de la distribución de novedades ya en las últimas décadas del siglo XIX. En una imagen de *El Tiburón* aparece «Inocente López editor» recomendando las obras que acaba de publicar la Librería Española.[19] En este anuncio

[17] OSSORIO Y BERNARD, Manuel: *La república de las letras: cuadros de costumbres literarias copiados á pluma*, Madrid: Establecimiento tipográfico de E. Cuesta, 1877, p. 17.

[18] Ibídem, p. 17.

[19] *El Tiburón,* n.º 4, 1886, p. 16.

a toda página se representa al editor como quiosquero repartiendo las novedades y el quiosco aparece empapelado de carteles en todos sus frentes, en otro testimonio gráfico de la presencia del cartel editorial y de su función publicitaria.[20]

## 3. EL CARTEL EDITORIAL EN EL SIGLO XIX: DE LA TIPOGRAFÍA A LA ILUSTRACIÓN

Hasta mediados del siglo XIX, los carteles editoriales evidencian una correspondencia gráfica con las portadas de las publicaciones, transfiriendo los datos esenciales del libro al muro, como un frontispicio que despierta el interés del lector e invita a la compra del ejemplar. En otros casos la información del cartel coincide con la del prospecto, o del anuncio en prensa, logrando de este modo una unidad narrativa con los datos que puedan atraer al posible comprador al punto de venta, estableciendo precios y condiciones de suscripción. El cartel se utilizó como un escaparate del libro, dando una primera aproximación al contenido y atrayendo al lector por sus aspectos destacados, invitando a la lectura de la obra.[21]

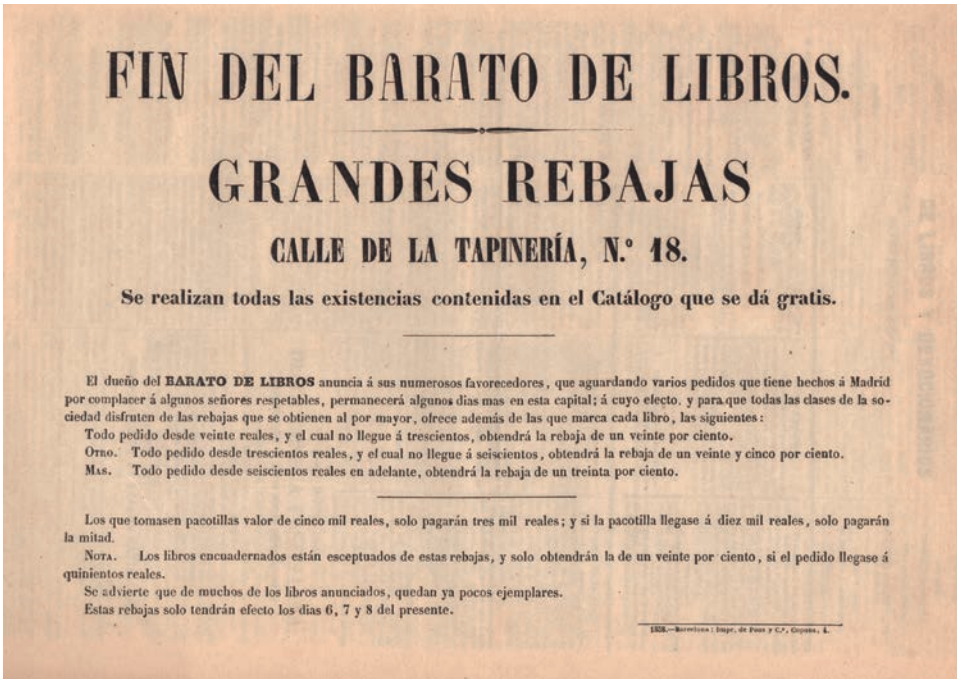
Estos carteles podían ser de tamaño reducido, en folio o incluso cuarto, destinados a publicitar acontecimientos puntuales, como una venta ocasional o una subasta, o aprovechar la salida de una obra al mercado. Un ejemplo lo tendríamos en el cartel que informaba del *Fin del barato de libros* (Barcelona, 1858) de unos lotes de libros procedentes de Madrid y que anunciaba el lugar de venta (Tapinería, 18), las condiciones y el tiempo de duración de la oferta («6, 7 y 8 del presente») (Fig. 1).[22] El cartel se ha conservado ya que se cosió con el catálogo de la venta. Este pequeño catálogo se publicó a la par que el cartel para dar la lista de libros que se habían traído desde la Corte, disponibles por un corto periodo de tiempo y destinados a libreros que quisieran comprar por lotes y a los particulares.

Más adelante, se utilizarán mayores formatos y, tal como recordaba Alvar Verdaguer, su padre el impresor Joaquim Verdaguer modificó algunos usos del cartel en Barcelona. El uso de una máquina Stanhope le permitió imprimir en mayores formatos,

[20] SOLÉ BOLADERAS, Isaura: «La publicidad editorial en las publicaciones periódicas y almanaques del último tercio del siglo XIX: la originalidad gráfica del editor Innocenci López Bernassogi», en Lluís Agustí, Mònica Baró y Pedro Rueda Ramírez (eds.): *Edición y propaganda del libro. Las estrategias publicitarias en España e Hispanoamérica (siglos XVII-XX)*, Madrid: Calambur, 2018, pp. 155-176. En las fotografías de quioscos de las Ramblas de Lucien Roisin Besnard (1884-1943) se observan estos carteles, por ejemplo, el cartel tipográfico que anuncia el libro de León de Poncins, *Las fuerzas secretas de la revolución* (1932). VENTEO, Daniel: *La Barcelona de Roisin: fotografies inèdites, 1897-1936*, Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2009, pp. 102-103.

[21] CHRISTIN, Anne-Marie: «La lettre à l'affiche», en Anne-Marie Christin (dir.): *Histoire de l'écriture de l'idéogramme au multimedia*, París: Flammarion, 2012, pp. 380-383.

[22] *Fin del Barato de Libros*, Barcelona: Impr. de Pons y Cª, 1858. Colección particular.



FIN DEL BARATO DE LIBROS.

GRANDES REBAJAS

CALLE DE LA TAPINERÍA, N.º 18.

Se realizan todas las existencias contenidas en el Catálogo que se dá gratis.

El dueño del **BARATO DE LIBROS** anuncia á sus numerosos favorecedores, que aguardando varios pedidos que tiene hechos á Madrid por complacer á algunos señores respetables, permanecerá algunos dias mas en esta capital; á cuyo efecto, y para que todas las clases de la sociedad disfruten de las rebajas que se obtienen al por mayor, ofrece además de las que marca cada libro, las siguientes:

Todo pedido desde veinte reales, y el cual no llegue á trescientos, obtendrá la rebaja de un veinte por ciento.

Otro. Todo pedido desde trescientos reales, y el cual no llegue á seiscientos, obtendrá la rebaja de un veinte y cinco por ciento.

Mas. Todo pedido desde seiscientos reales en adelante, obtendrá la rebaja de un treinta por ciento.

Los que tomasen pacotillas valor de cinco mil reales, solo pagarán tres mil reales; y si la pacotilla llegase á diez mil reales, solo pagarán la mitad.

Nota. Los libros encuadernados están esceptuados de estas rebajas, y solo obtendrán la de un veinte por ciento, si el pedido llegase á quinientos reales.

Se advierte que de muchos de los libros anunciados, quedan ya pocos ejemplares.

Estas rebajas solo tendrán efecto los dias 6, 7 y 8 del presente.

1858.—Barcelona: Impr. de Pons y C.ª, Copons, 4.

**Fig. 1.** Cartel del *Fin del barato de libros* (1858). Colección particular.

innovando «á son regrés de Paris (vers l'any 1827)» en el «tamany dels cartells, que fins alashoras s'usaven de reduhidas dimensions y ab caracters corrents».[23] Estos tipos móviles de cuerpos grandes, que se tallaron en madera, enriquecían la visibilidad pública de la publicación anunciada. La finalidad utilitaria y la necesidad de producir carteles económicos generó un «arte efímero mediatizado por la imperiosa necesidad de transmitir un mensaje publicitario».[24] En los textos se podían reutilizar frases de la portada o del prospecto, y se generalizaron los carteles de corte tipográfico que, ocasionalmente, podían incorporar algunos elementos decorativos como muestra de la calidad de la obra que se publicitaba.

Así, por ejemplo, el cartel de 1858 anunciando la obra *Cristóbal Colon historia popular por F. J. Orellana* medía 64 x 47 cm. En este caso la intencionalidad del cartel era promocionar la venta por entregas, que fue clave en esta propaganda editorial. La venta de obras literarias anunciadas mediante carteles resulta de gran interés. En el caso de las novelas lo más común fue que se anunciasen estas novedades en las pu-

[23] VERDAGUER, Alvar: «Contribució á la historia del cartell en Catalunya», *Revista Gráfica*, n.º 1, 1900, p. 47.

[24] QUÍLEZ I CORELLA, Francesc M. «La contribución de Ramon Casas al desarrollo del arte publicitario», *Ramon Casas y el cartel*, Valencia: Generalitat Valenciana, 2005, p. 119.

blicaciones periódicas y, especialmente, en revistas culturales y las publicaciones de las propias casas editoriales. En este cartel se indican el total de entregas, su precio, la posibilidad de comprar las láminas sueltas y el centro de suscripción en Barcelona. La obra de Francisco José Orellana (1820-1891) editada por Salvador Manero contaba con 719 páginas, lo que explica que se vendiera por suscripción a un real la entrega de 16 páginas. Un caso de interés, en la misma línea de promoción de la novela por entregas, es el del cartel de anuncio de *La Alhambra* de Manuel Fernández y González. Este cartel es un temprano ejemplo de empleo de la litografía en el anuncio de una novela que enlazaba con el gusto por lo exótico y lo oriental, con un juego arquitectónico y de lacería que enmarcaba la imagen del palacio y en primer plano un lector al aire libre rodeado de ruinas, lo que da idea de la adaptación del ideal romántico al reino nazarí.[25] Al pie se dan los detalles de la suscripción que resultarían esenciales para adquirir las entregas. Es un caso que revela un empleo rico y complejo del aparato decorativo, en línea con algunos de los carteles que estaban renovando el panorama de la publicidad editorial.

Las fundiciones tipográficas y las fábricas de tipos de madera fueron incorporando nuevas técnicas de producción que abarataron los costes y, también, necesitaron renovar los diseños de tipos disponibles para componer carteles. A estos carteles se refería en 1854 José González Tejada como «sábanas de tres o cuatro pedazos, con letras como adoquines».[26] La elaboración de tipos móviles, metálicos o de madera, especialmente estos últimos para los carteles, contribuyó a fomentar una notable diversidad de estilos, que se imitaban a partir de los catálogos foráneos o se compraban directamente en el extranjero.[27] Un buen ejemplo de estas renovaciones del diseño son las «letras de fantasía» de gran formato de las *Muestras de los caracteres y adornos de la Imprenta de Cabrerizo* (Valencia, 1831).[28] La presencia de estos tipos móviles de madera es tan ubicua en los carteles decimonónicos que se observa su influencia en el resto de impresos y, muy especialmente, en las revistas. Fue un fenómeno tan común y cotidiano que se detecta incluso en algunas portadas, como la de la publicación satírica *Un tros de paper* (29 de octubre de 1865) editada por Inocencio López, para la que se usaron como reclamo unas voluminosas letras que recordaban las de los carteles y

[25] EGUIZÁBAL, Raúl: «Oriente vende. Tópicos y representaciones del mundo árabe en la iconografía comercial», en *Oriente en el cartel comercial español, 1870-1970*, Madrid: Casa Árabe e Instituto Internacional de Estudios Árabes y del Mundo Musulmán, 2012, pp. 11-12.

[26] PÉREZ RUIZ, Miguel Ángel: *La publicidad en España… .*, p. 63.

[27] TORRES GONZÁLEZ, Begoña: «La tipografía del cartel taurino en el siglo XIX», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, n.º 13, 2000, pp. 431-470. Una recorrido por la evolución de estos carteles, con una rica variedad de casos, en CABRERA BONET, Rafael: *Orígenes y evolución del cartel taurino en España*, Sevilla: Junta de Andalucía, 2010.

[28] CORBETO, Albert: *Especímenes tipográficos españoles. Catalogación y estudio de las muestras de letras impresas hasta el año 1833*, Madrid: Calambur, 2010, p. 160.

que ocupaban buena parte de la página, con la intención de anunciar un «tedeum» laico para celebrar el final de la epidemia de cólera.[29]

Los componedores tuvieron que ingeniárselas para lograr captar al paseante mediante recursos gráficos, especialmente cuando las paredes contenían numerosos mensajes a la vez. La ejecución de estos carteles y otros materiales efímeros en los talleres «se sujetarán al modelo que desee el cliente; pero siempre ha de presidir en su confección el gusto más depurado, pues suele ser de uso común que tengan más de una tinta», tal como advertía el manual del cajista de Fábregues y Saavedra.[30] Estos impresos fueron habituales en los encargos de numerosos talleres conformando la *pequeña estampería*, como denomina Lidón Martínez, al impreso comercial «de uso vanal pero de factura exquisita».[31] En esta categoría entraría la numerosa *propaganda impresa* que en el *Arte de preparar catálogos, prospectos e impresos atractivos* se diferencia del anuncio o el cartel, ya que estos últimos «se dirigen siempre a una porción considerable de público», lo que puede dificultar encontrar compradores, especialmente si algunos productos como ciertos libros se dirigen a una «categoría muy limitada de lectores».[32] La elaboración de vistosos carteles que pudieran atraer la atención del público influenció también al resto de efímeros impresos.

Sin embargo, en la segunda mitad del siglo XIX, asistiremos al tránsito del cartel tipográfico al cartel ilustrado y, como iremos viendo, se configuran carteles en los que la ilustración gana terreno. En estos casos se combinaba la tipografía con tacos xilográficos o con grabados calcográficos o litográficos, en ocasiones reaprovechando materiales compuestos específicamente para el libro. En algunos casos ofreciendo imágenes que coinciden con las de la obra, especialmente de la cubierta o la portada de revistas o almanaques, algo cada vez más frecuente con el uso de técnicas como la litografía y la cromolitografía.

Un ejemplo de estas prácticas de uso de materiales integrados en las obras anunciadas se ha podido identificar en dos carteles, ambos de notables dimensiones,

[29] SOLÀ I DACHS, Lluís: *La caricatura política i social a Catalunya (1865-2005)*, Barcelona: Dux Editorial, 2005, p. 15.

[30] FÁBREGUES, F. y SAAVEDRA, J. M.: *Manual del cajista de imprenta*, Madrid: Espasa-Calpe, 1933, pp. 117-118. El papel de estos efímeros en la actividad de las imprentas es analizado por RAVEN, James: «Choses banales, imprimés ordinaires, "travaux de ville": l'économie et le monde de l'imprimerie que nous avons perdus», *Histoire et civilisation du livre*, n.º 9, 2014, pp. 243-258. RAMOS PÉREZ, Rosario: «La publicidad relacionada con el libro en la Colección de Ephemera de la Biblioteca Nacional», *Encuadernación de Arte: revista de la Asociación para el Fomento de la Encuadernación*, n.º 23, 2004, pp. 56-65.

[31] LIDÓN MARTÍNEZ, Concepción: *La litografia industrial en el norte de España de 1800 a 1950: aspectos históricos, estéticos y técnicos*, Gijón: Trea, 2005, p. 155. Una excelente recopilación de estos materiales, incluyendo numerosos impresos publicitarios del mundo editorial, en OLIVA PASCUET, Victor y OLIVA SANOSA, Oriol: *Barcelona: publicitat i ephemera: 1850-1950*, Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2015.

[32] CHAMBONNAUD, L.; LA JAILLE, A. de y THIBAUDEAU, F.: *Arte de preparar catálogos, prospectos e impresos atractivos*, Barcelona: Labor, 1934, pp. 273, 275.

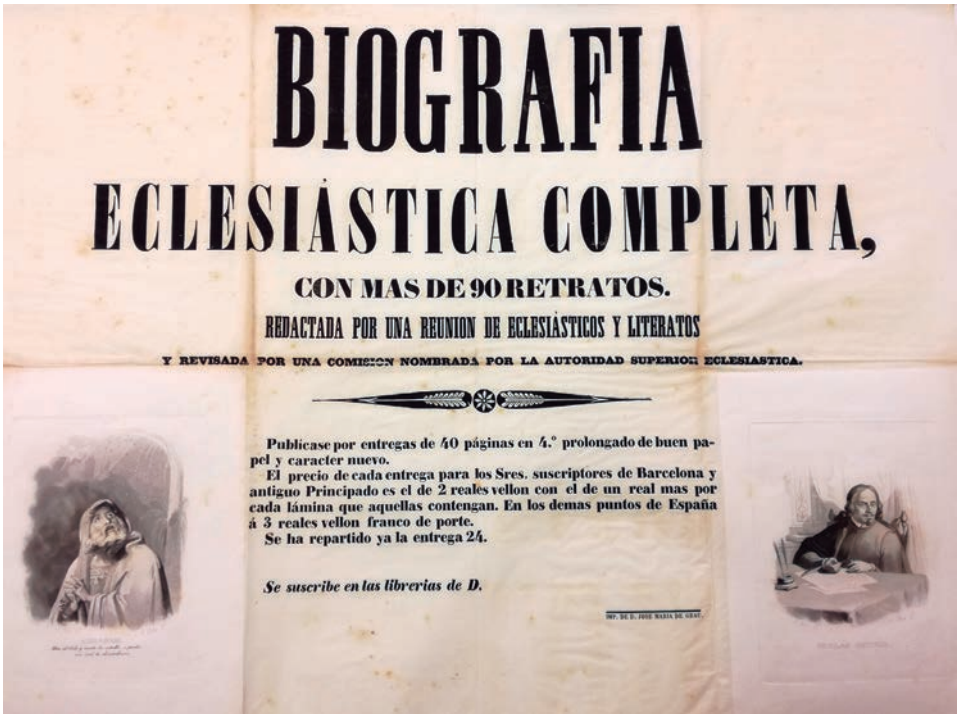



**Fig. 2.** Cartel de la *Biografía eclesiástica completa*. 50,5 x 67 cm. AHCB, AHCB4-205-C05.

50,5 x 67 cm (Fig. 2) y 76,5 x 115 cm que publicitaron la obra *Biografía eclesiástica completa* (1848-1868. 30 v.). En el primer espécimen se adhirieron al cartel tipográfico dos hojas de láminas calcográficas con sendos retratos de Abraham y del bibliógrafo Nicolás Antonio, de 18 x 25 cm, para lo que se reutilizaron dos de las imágenes que aparecían impresas en la obra,[33] cuyo prospecto indicaba que se trataba de «grabados de acero por artistas de reputación».[34] El cartel al que nos referimos debió ser el primero de los dos, ya que está firmado en el pie en el taller de impresión de José Marí de Grau, que aparece como uno de los impresores en la *Guía* de Barcelona de 1849. Es bastante probable que el cartel sea aproximadamente de este momento, en el inicio de la tarea editorial, ya que se indica que «se ha repartido ya la entrega 24» y se hace referencia a los suscriptores «de Barcelona y antiguo Principado», dando cuenta de lo novedoso que todavía resultaba la división provincial de 1833.[35] Esta técnica singular

[33] AHCB, AHCB4-205-C05.

[34] El prospecto redactado por los editores detalla la calidad de los colaboradores y artistas, en *Biografía universal, edición española, divida en eclesiástica completa y en profana*, Barcelona, 1848, p. 5.

[35] SAURÍ, Manuel: *Manual histórico-topográfico, estadístico y administrativo, ó sea, Guía general de Barcelona*, Barcelona: Impr. y libr. de Manuel Saurí, 1849, p. 259.

se daría también en algunos carteles parisinos, que tras imprimirse incorporaban una lámina litográfica pegada, procedimiento que se utilizó en el cartel de *Les drames de Toulouse* escritos por A. Siégel, que incorporaba una litografía de Toulouse-Lautrec que se fijaba en el ángulo superior del cartel tipográfico publicado en 1892, logrando reunir la información comercial con una imagen de impacto que servía para anunciar la novela publicada en fascículos.[36]

El segundo cartel publicitario de la *Biografía eclesiástica completa* (c. 1862) ha sido conservado en la Biblioteca Nacional de España. En esta ocasión la ilustración aparece estampada mediante la técnica litográfica y está firmada en el taller de «Lit. de J. Donon» de Barcelona. Es destacable la espectacular orla con la representación de decenas de los personajes biografiados. En el cartel destaca la frase «Se suscribe» que está en blanco, y que debía rellenarse al fijarse el cartel en algún establecimiento encargado de la suscripción a esta costosa y voluminosa obra que contaba con 122 hojas de láminas repartidas en 30 volúmenes.[37]

## 4. EL CARTEL ARTÍSTICO Y LA INDUSTRIA EDITORIAL

Una parte de los talleres litográficos de Madrid y Barcelona se ocuparon de dar forma a iniciativas artísticas innovadoras, encaminadas a la elaboración de carteles, revistas y libros con ilustraciones de notable interés por su calidad o el renombre de sus autores. En este terreno se aprecian notables avances en Barcelona, que contaba con al menos 14 establecimientos litográficos ya en 1849. Estas oficinas se fueron ampliando y especializando hasta llegar a los 75 talleres en 1907.[38] La maquinaria de estampación litográfica podía encontrarse en oficinas tipográficas o formar parte de talleres dedicados de manera exclusiva a la litografía y las nuevas técnicas foto-mecánicas, como el taller de J. Thomas en Barcelona, que fue un referente en la innovación de las técnicas gráficas y que publicó carteles de notable calidad. A estas innovaciones técnicas hay que sumar el auge de un movimiento artístico como el modernismo que favoreció una notable renovación de los diseños de los carteles inaugurando nuevas formas gráficas que rompían las tradiciones locales y que incorporaban las maneras y los gustos de los carteles franceses e ingleses.[39]

[36] *Toulouse-Lautrec: el origen del cartel moderno: colección del Musée d'Ixelles de Bruselas*, València: MuVIM, Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat; Barcelona: MNAC, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2006, pp. 114-115.

[37] Biblioteca Nacional de España (BNE), Cart.P/249. *Memoria de la seducción: carteles del siglo XIX en la Biblioteca Nacional*, Madrid: BNE, 2002, p. 369.

[38] BARJAU, Santi: «De cuando las piedras hablaban. Las empresas litográficas de Barcelona», en *El cartel moderno: en las coleccions del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona: MNAC, 2007, pp. 67-75.

[39] Una breve panorámica de las ediciones barcelonesas en CARULLA, Jordi: «1888-1929. Els cartells

Uno de los ejemplos más destacables de esta nueva tendencia estética la tenemos precisamente en el cartel anunciador de la publicación de las *Oracions* (1897), un libro de prosa poética con 32 dibujos de Miquel Utrillo (y sus correspondientes litografías) para cada uno de los capítulos del texto escrito por Santiago Rusiñol.[40] Para su publicidad se preparó un cartel que despertó un notable interés, en el que se retomaba la ilustración del capítulo inicial que representaba el alba del día personificada en una figura femenina con el libro abierto entre sus manos, presentándolo al lector. El juego de color, la substitución de la tipografía por un texto manuscrito y la técnica utilizada en este anuncio se convirtieron en un modelo de las nuevas maneras de pensar el cartel, con una intervención clara del artista que ahora se libera de las convenciones tipográficas y hace un empleo renovado de los mejores recursos de la estampación, siendo precisamente el taller de Utrillo el que estamparía algunas de las mejores obras litográficas barcelonesas. [41]

Los carteles del pintor Ramon Casas conectan con las corrientes artísticas y los intereses de promoción de nuevos productos de la industria catalana, con una actividad destacada entre los años 1897 hasta 1908, que concentran buena parte de su producción de carteles artísticos y la participación en concursos. En 1899 iniciaba su publicación *Hispania*, promocionándose con un cartel con la colaboración de Ramon Casas y Miquel Utrillo, que fue, en opinión de Barjau, impreso probablemente en los talleres de Hermegildo Miralles, que fue el impulsor y editor de la revista.[42] Se trataba de un cartel horizontal impreso en una cromolitografía a cinco tintas, que retomaba el motivo de la figura femenina que lee una revista al aire libre, en primer plano, rodeada de vegetación y con un fondo marítimo de una bahía costera. La imagen se enmarcaba con una orla en la que podía leerse el texto que indicaba la orientación y la periodicidad de la revista: «Literatura y arte. Crónicas quincenales».

La colaboración más conocida, y la que tuvo una mayor repercusión, fue la serie de carteles de Ramon Casas para el anuncio publicitario de la revista *Pél & Ploma*. La joven que servía de modelo fue pintada en un óleo en 1899 con el título revelador de *Después del baile o joven decadente*, sosteniendo un libro de cubiertas amarillas que

catalans entre dues exposicions», en *Cartells catalans: del modernisme a l'Exposició Internacional del 1929*, Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2007, pp. 6-10. PELTA, Raquel: «De lo comercial a lo social. 100 años de historia del cartel», en *100 posters para un siglo: Fundación Pedro Barrié de la Maza*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2007, pp. 15-57. FONTBONA, Francesc: «Dibuix i cartellisme en l'època modernista», en *El temps del modernisme*, Barcelona: Abadia de Montserrat, 1985, pp. 147-161.

[40] PANYELLA, Vinyet: *Miquel Utrillo i le arts*, Sitges: Ajuntament de Sitges, 2009, pp. 16-49, y la colaboración cartelística con Ramon Casas en pp. 123 y 136.

[41] Recoge estos carteles DOMÈNECH I VIVES, Ignasi: «Catàleg de l'obra de Miquel Utrillo», en *Miquel Utrillo i le arts*, Sitges: Ajuntament de Sitges, 2009, pp. 180-22, n.º 138, 181, 182, 188.

[42] BARJAU, Santi: «Els *affiches* de Ramon Casas: trenta anys de cartells promocionals i publicitaris (1897-1927)», en Gabriel Pinós Guirao (ed.): *Ramon Casas. Catàleg complet*, Barcelona: Gothsland, 2018, vol. 1, pp. 213-256.

recuerda a las novelas francesas, tal como hiciera Vincent van Gogh al pintar una naturaleza muerta de 1885 que incluía la Biblia de su padre, un hombre severo poco dado a lecturas de entretenimiento y una de estas novelas *decadentes*.[43] La idea del reposo o el descanso de las mujeres de la burguesía acomodada le sirvió para representar la imagen de una mujer que reposa con un pincel y una pluma, sustituyendo en el cartel el libro por una revista. Estas mujeres lectoras se constituyeron en un modelo reiterado de la burguesía de finales del siglo XIX.[44]

La serie de Casas para la revista *Pél & Ploma* incluyó técnicas diversas. El cartel de 1899, de formato horizontal, fue impreso en cromolitografía en el taller de Utrillo, al año siguiente se imprimió en la casa Thomas, usando la técnica de la fototipia y en un formato vertical. En un reciente trabajo Barjau aporta datos sobre otros carteles de Ramon Casas relacionados con el mundo editorial, pero nos detendremos únicamente en los editados en el siglo XIX.[45] Uno de ellos es el cartel que anuncia el *Tratado práctico de harmonía* de Enric Morera, descrito en *La Vanguardia* el 18 de diciembre de 1900 como «cartel anunciador» original de Casas en el que «campea, sobre un fondo turquesa, una de aquellas lindísimas cabecitas de mujer que surgen del habilísimo lápiz de Casas». De este cartel no se conocen ejemplares, pero sabemos que el libro fue editado por el Almacén de Música de Rafael Guardia con un pie de imprenta de 1901.[46]

En este contexto algunas editoriales y cabeceras de revistas supieron aprovechar el impacto que generaba el nuevo cartel litográfico para promocionar sus publicaciones. Uno de los medios fue trabajar con pintores de renombre que gozaban de proyección pública, logrando atraer a un público interesado en las novedades, especialmente en las grandes ciudades que como Madrid y Barcelona concentraron una parte notable de la actividad editorial.[47] El caso de Alexandre de Riquer resulta interesante, fue un artista con notable capacidad para incorporar recursos foráneos en sus obras, colaborando con carteles para revistas como *Joventut. Periodich catalanista*. El cartel de Riquer para promocionar *Crisantemas* en el taller de J. Thomas (c. 1897) incluía una delicada imagen femenina leyendo, una temática repetida en otros casos, como hemos visto.[48]

[43] JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores: «La imatge de la dona: convencions i transgressions en l'obra de Ramon Casas», en *Ramon Casas: la modernitat anhelada*, Barcelona: Viena Edicions, 2016, pp. 188-249. El análisis de la naturaleza muerta citada en KŌDERA, Tsukasa: *Vincent Van Gogh: Christianity versus nature*, Amsterdam: J. Benjamins, 1990. Más recientemente GUZZONI, Mariella: *Les livres de Vincent: les écrivains qui ont inspiré Van Gogh*, Arles: Actes Sud, 2020.

[44] BOTREL, Jean-François: «Lectoras de óleo y papel (1860-1930)», en Pura Fernández, Marie-Linda Ortega: *La mujer de letras o la letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*, Madrid: CSIC, 2008, pp. 101-114.

[45] BARJAU, Santi: «Els *affiches* de Ramon Casas… », p. 231.

[46] *La Vanguardia*, 18 de diciembre de 1900, p. 2, <http://hemeroteca.lavanguardia.com/> (04/02/2026).

[47] JARDÍ, Enric: *El cartellisme a Catalunya*, Barcelona: Destino, 1983.

[48] CORNUDELLA I CARRÉ, Rafael: «Sobre els cartells d'Alexandre de Riquer i les seves fonts», *Locus Amoenus*, n.º 1, 1995, pp. 227-247.

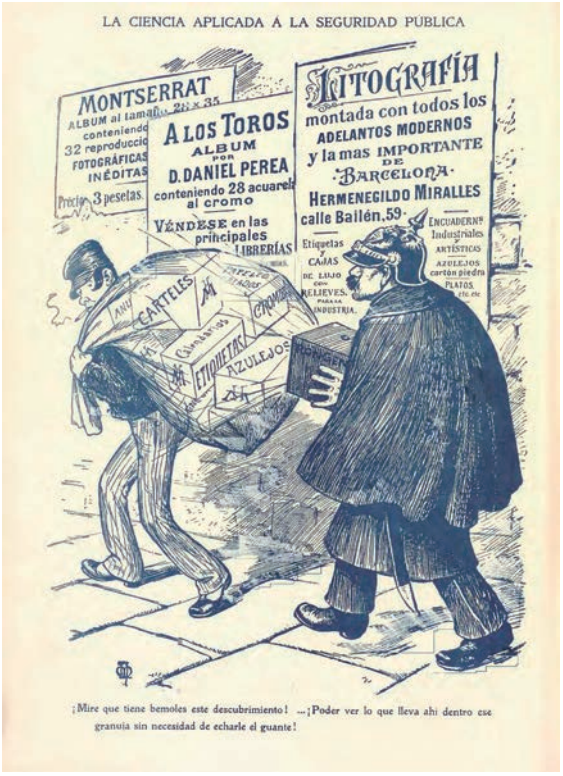



**Fig. 3.** Anuncio publicitario en la revista *Hispania: literatura y arte, crónicas quincenales*. Disponible en <https://arca.bnc.cat/> (04/02/2026).

En otros casos los editores de revistas artísticas como *Hispania* editaron colecciones de postales con las ilustraciones de la revista, ampliando la oferta de productos más allá de la propia publicación, anunciaron álbumes artísticos y talleres como el de Hermenegildo Miralles que se publicitaba con una imagen representando en una pared tres carteles: un álbum de Montserrat, otro de *A los toros* de Daniel Perea y un cartel de la *Litografía montada con todos los adelantes modernos y la más importante de Barcelona* con la lista de productos que se podían encargar en su oficina de estampación (Fig. 3).[49]

La elaboración de cartelones, calendarios de pared y otras formas publicitarias ampliarían, sin duda, a otros efímeros estas modalidades publicitarias. Los calendarios y almanaques fueron un elemento clave para algunas editoriales.[50] En tales ocasiones se trataba de obras que se renovaban anualmente, e interesaban a amplios colectivos,

[49] *Hispania: literatura y arte, crónicas quincenales*, n.º 4, 15 abril 1899, p. 15 y de nuevo en el n.º 26, 15 marzo 1900, y en el n.º 60, 15 agosto 1901, <https://arca.bnc.cat/> (04/02/2026).

[50] REJANE, Bargiel: «L'avenir à travers l'affiche de librairie au XIXe siècle», *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 21-22, 1990, pp. 38-42.

desde agricultores a viajantes, como el *Pronostich Catalá y Balear, lo mes complert de cuants s'han publicát, pera l'any 1861* que «pot servir per destinarlo al adorno d'una biblioteca, per regalar en obsequi d'alguna persona y per tenir una noticia detallada y minuciosa de tots los sants, festas, y principals fets históríchs de nostre Principát y de las Islas Balears».[51] En el siglo XIX siguieron los esquemas tradicionales de los calendarios agrícolas y meteorológicos, pero fueron evolucionando notablemente, destacando en Madrid y en Barcelona los almanaques satíricos. El *Almanaque de la risa para el año bisiesto de 1872* publicado en Madrid es un buen ejemplo del uso de las ilustraciones de la propia publicación en el cartel, con un texto que es muy similar al que aparece en la portada de la obra. El cartel incluye la lista de colaboradores, puntos de venta, precio y una llamada al comprador desgranando las ventajas materiales de la adquisición, ya que «no se ha omitido gasto alguno para corresponder al favor que el público le dispensa, formando un bonito tomo de buen papel, esmerada impresión y abundancia de caricaturas».[52]

La editorial fundada por Innocenci López Bernagossi (1829-1895) siguió esta senda publicando carteles de almanaques firmados por conocidos artistas.[53] El editor López publicó numerosas revistas satíricas y vendió miles de almanaques al final de cada año. En esta estrategia de promoción López (seguida por su hijo Antoni López Benturas) editaron carteles para anunciar el *Almanach de la Esquella de la Torratxa*. Este almanaque estaba asociado a la revista *La Esquella de la Torratxa* que inició su andadura en 1872, con algunos problemas de censura, pasando a publicarse como semanario desde 1879 hasta 1934. Esta revista publicaba una vistosa cubierta encargada a artistas que colaboraban habitualmente con la publicación, o invitaba a destacados artistas que habían vivido en París y conocían las nuevas corrientes del cartel y la ilustración. En 1899 el *Almanach de la Esquella de la Torratxa pera l'any 1900* fue encargado a un joven Oleguer Junyent, recién egresado de la Escuela Llotja (1890-1895) y colaborador habitual de la revista. En paralelo la editorial de Innocenci López publicaba *La Campana de Grácia*, editada por su familia desde 1870 hasta 1934. De este modo lograba ocupar una buena parte del mercado de revistas satíricas, y solventaba los periodos

[51] AHCB, AHCB4-205/C05.

[52] AHCB, AHCB4-205/C05.

[53] RIEDA PUJAL, Jordi: «Els López, gran nissaga d'editors», en Jaume Capdevila (coord.): *L'Esquella de la Torratxa: 60 anys d'història catalana (1879-1939)*, Barcelona: Efadós, 2013, pp. 69-73. Los artistas que colaboran con los López también se encargaron de dibujar los anuncios de libros aparecidos en sus revistas y vendidos en la Librería Española de Barcelona. MAS PEINADO, Ricard: *Els artistes catalans i la publicitat (1888-1929)*, Barcelona: Parsifal, 2002, pp. 20-21. SOLÉ BOLADERAS, Isaura: «Los calendarios y almanaques como herramienta publicitaria en el mundo editorial del último tercio del siglo XIX. Los calendarios de Henrich y Cª, Sucesores de Narciso Ramírez», en Lluís Agustí, Mònica Baró y Pedro Rueda Ramírez (eds.): *Redes del libro en España. Agentes y circulación del impreso (siglos XVII-XX)*, Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2021, pp. 223-252.

de suspensiones que tuvo por sus campañas de sátira política. En este caso publicó, igualmente, un anuario titulado *Almanach de la Campana de Gràcia*, para el que contaba con los excelentes dibujantes que trabajaban en sus libros y revistas, publicando carteles y usando la propia revista para incluir anuncios del almanaque en el mes de diciembre. El *Almanach* de 1896 fue encargado a Manuel Moliné Muns (1833-1901), una de las plumas habituales en los dibujos de la revista.

El recurso a la colección, como elemento identificador, fue otro aspecto novedoso del mundo editorial decimonónico.[54] Esta diferenciación de la competencia tuvo un largo recorrido, con algunos cambios del sentido mismo de la idea de reunir las obras en una colección. Así, las editoriales comenzaron a unificar criterios materiales para lograr unas colecciones identificables que pudieran despertar el interés del lector y mantuvieran su fidelidad, por lo que a la promoción de las series de novelas de un autor o de colecciones de éxito se convirtieron en práctica corriente en la publicidad mural del libro. En cierto sentido, se trata de una historia editorial que convendría revisar para precisar mejor la evolución de la colección como marco de referencia para el lector. En el caso de los carteles veremos que, en algunos casos, la colección adquiere notable relevancia, especialmente en tiempos de la Restauración, en un momento en el que las colecciones configuran los catálogos editoriales y las políticas de colección de las grandes empresas como Montaner y Simón que publicó un *Catálogo general* ampliamente ilustrado en 1885.

Siguiendo estos principios, algunos carteles presentan las colecciones destacando tanto a los personajes literarios como a su autor. Eso se da, por ejemplo, en la publicidad de las *Obras de Ponson du Terrail* y su personaje Rocambole,[55] donde se indica «se venden aquí» revelando que se trata de un cartel destinado al punto de venta.[56] En este caso la ilustración litográfica ocupa buena parte de la superficie del cartel, reuniendo distintas escenas de las novelas, la imagen alegórica del personaje y el retrato de Terrail. En el cartel también se incluye una lista detallada de las novelas, aunque no se da indicación alguna de la editorial, y se resalta especialmente, en tinta roja, el precio de «una peseta tomo» y el punto de venta. La lista de estas novelas del cartel se encuentra casi idéntica en el *Extracto del catálogo de la Casa editorial Maucci* (1899).[57]

El recorrido del cartel publicitario en el siglo XIX que hemos intentado trazar,

[54] NIETO MÁRQUEZ, Inés: *Les col·leccions editorials a la Barcelona del Vuitcents: el cas de Joan Oliveres i Gavarró (1812-1891)*, Barcelona: Facultat de Biblioteconomia i Documentació, Universitat de Barcelona, 2014, <http://hdl.handle.net/2445/59447> (04/02/2026).

[55] AHCB, AHCB4-205-C05.

[56] Es un medio similar al empleado en numerosos carteles de Jules Chéret, y otros, que incluyen el «en vente ici» y el precio de manera destacada, como podemos observar en los 174 carteles dedicados a la publicidad de libros y revistas del catalogo de BARGIEL, Réjane y LE MEN, Ségolène (dir.): *La Belle Époque de Jules Chéret: de l'affiche au decor*, París: Les Arts Décoratifs; Bibliothèque nationale de France, 2010, p. 235.

[57] *Extracto del catálogo de la Casa editorial Maucci*. Consejo de Ciento, 296. Barcelona, p. 4 al final de DE

siendo incompleto, ofrece una idea clara del interés que este instrumento tiene para promocionar determinadas iniciativas editoriales. La industria editorial, por su naturaleza, dominaba las técnicas gráficas más avanzadas y utilizó los recursos que una incipiente publicidad le proporcionaba para dar a conocer sus productos. Algunas editoriales, especialmente las que publicaron revistas y diarios, encargaron a los más prestigiosos pintores e ilustradores el diseño de carteles. Estos materiales incrementaron su formato y se reprodujeron mediante litografías o fototipias, creando verdaderas obras de arte que respondían a las innovaciones estilísticas europeas enmarcadas en las corrientes artísticas que discurren entre los prerrafaelitas y el modernismo. En este terreno el cartel que contiene la publicidad de nuevas obras editoriales muestra una evolución realmente espectacular, convirtiéndose en algunos casos en abanderado de algunas de las innovaciones gráficas. La experimentación con nuevas estrategias publicitarias iba a la par de las nuevas técnicas gráficas empleadas en las revistas ilustradas, los anuarios satíricos y la presencia de artistas que comenzaron a incorporarse a los equipos de trabajo de las editoriales.

## 5. UNA CATA DE CARTELES EDITORIALES DEL SIGLO XIX

La lista que ofrecemos es una selección de aquellos carteles de los que ha sido posible encontrar información en catálogos y bases de datos, pero sin duda son muchos más los que se citan en otras fuentes, y muchos otros los que están por descubrir y catalogar. Es una cata en la que recogemos los carteles citados en el trabajo y algunos otros que se han localizado.

- *Biografia eclesiástica completa, con mas de 90 retratos. Redactada por una reunion de eclesiásticos y literatos y revisada por una comision nombrada por la autoridad superior eclesiástica*, Barcelona: Imp. de D. Jose Maria de Grau, s.a. 50,5 x 67 cm. Dos hojas de lámina calcográfica con dos retratos pegados al cartel de 18 x 25 cm. AHCB, AHCB4-205-C05.
- *Biografia universal. Biografía eclesiástica completa. 1ª parte de la biografía universal que se publica en Barcelona*, Barcelona: Lit. de J. Donon, s.a. 76,5 x 115 cm. BNE, Cart.P/249. bdh0000032962.
- *Los alcazares de España. La Alhambra leyendas arabes por Don Manuel Fernandez y Gonzalez*, Madrid: Litografía de J. J. Martínez, 1856. 129 x 97 cm. *Memoria de la seducción: carteles del siglo XIX en la Biblioteca Nacional…* , pp. 275, 369, n. 208.

AMICIS, Edmondo: *España: impresiones de un viaje hecho durante el reinado de Don Amadeo I*, Barcelona: Maucci, 1899.

- *Cristobal Colon historia popular por F. J. Orellana. Segunda edicion. A un real la entrega de 16 páginas,* Barcelona: Imprenta y Librería de Salvador Manero, 1858. 64 x 47 cm. BNE, Cart.P/101. *Memoria de la seducción: carteles del siglo XIX en la Biblioteca Nacional…* , pp. 277, 370, n. 211.
- *Fin del Barato de Libros,* Barcelona: Impr. de Pons y Cª, 1858. Colección particular.
- *Crónica universal ilustrada: periódico político, literario y artístico,* Madrid: Imp. Española, 1877-1879. 115 x 158 cm. *Memoria de la seducción: carteles del siglo XIX en la Biblioteca Nacional…* , pp. 278, 370, n. 212.
- *Pronostich Catalá y Balear, lo mes complert de cuants s'han publicát, pera l'any 1861 per D. Lino Soler,* Barcelona: Estampa de la Publicitat d'Antoni Flotats, 1860, n. 6, p. 2. 80 x 60,5 cm. AHCB, AHCB4-205/C05. Firmado a pluma «Antº Flotat».
- *La canalla: novela de costumbres aristocráticas por Antonio Altadill,* Madrid: Imprenta de P. Abienzo, 1870. 131,5 x 89 cm. *Memoria de la seducción: carteles del siglo XIX en la Biblioteca Nacional…* , pp. 276, 370, n. 210.
- *Libreria de Escribano, Principe, 25. Octavo Año de Publicacion. Almanaque de la risa para el año bisiesto de 1872,* Madrid: Imp. de F. Martínez García, Segovia 26, 1871. 44 x 61 cm. AHCB, AHCB4-205/C05.
- *Martirio!,* Madrid: Lit. E. Fernandez, 1889. 77 x 108 cm. *Memoria de la seducción: carteles del siglo XIX en la Biblioteca Nacional…* , pp. 278, 370, n. 213.
- *Paris-Moda: revista de la moda, periódico de la familia,* Madrid, 1889. 104,5 x 74,5 cm. *Memoria de la seducción: carteles del siglo XIX en la Biblioteca Nacional…* , pp. 278, 370, n. 214.
- *La última moda*, Madrid, 1889. 108 x 76 cm. *Memoria de la seducción: carteles del siglo XIX en la Biblioteca Nacional…* , pp. 279, 371, n. 215.
- *Navidad 1894. Magnífica publicación española,* Barcelona: J. Thomas, 1894. 64 x 45 cm. SALOM VIDAL, Victoria: «El cartel modernista catalán», *D' Art: Revista del Departament d'Historia de l'Arte,* n.º 5, 1979, p. 97.
- *Almanach de la Campana de Gracia,* 1896. 68 x 46 cm. SALOM VIDAL, Victoria: «El cartel modernista catalán» …, p. 97.
- *Obras de Ponson Du Terrail. Una peseta tomo. Se venden aquí*, Barcelona: Imp. Hogar, n º 1, 1897. 66 x 49 cm. AHCB, AHCB4-205/C05.
- *Benjamina por el P.J. Jose Franco. L. Gonzalez y Cia. Editores,* Barcelona: Lit. Utrillo & Rialp, 1897. 70 x 28,4 cm. Hungarian University of Fine Arts, Budapest PLAKAT-23; Museum Vleeshuis, Antwerpen, KIK-IRPA nº 139632 AP_10137897; *Cartells catalans: del modernisme a l'Exposició Internacional del 1929…* , p. 328-329; SALOM VIDAL, Victoria: «El cartel modernista catalán» …, p. 100.
- *Santiago Rusiñol. Oracions*, Barcelona: L'Avenç, 1897. 62 x 43 cm. Cromolitografía. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona 000647-C; *Cartells catalans: del modernisme a l'Exposició Internacional del 1929…* , p. 304-305; DOMÈNECH I VIVES, Ignasi: «Catàleg de l'obra de Miquel Utrillo» …, p. 207, n. 138.

– *Crisantemas per A. de Riquer*, Barcelona: J. Thomas, 1897. 58 x 28 cm. *Cartells catalans: del modernisme a l'Exposició Internacional del 1929…*, pp. 306-307.
– *Fulls de la vida*, 1898. 102 x 72,5 cm. DOMÈNECH I VIVES, Ignasi: «Catàleg de l'obra de Miquel Utrillo» …, p. 217, n. 181.
– *Pirineu català. Guia-itinerari C.A. Torras*, Barcelona: Thomas, 1898. 63 x 46 cm. DOMÈNECH I VIVES, Ignasi: «Catàleg de l'obra de Miquel Utrillo» …, p. 217, n. 182.
– *Obras de Quevedo. L. Gonzalez y Ca*, Barcelona: Utrillo & Rialp, 1899. 63 x 30 cm. Museum Vleeshuis, Antwerpen, KIK-IRPA n° 139400 AP_10137665; SALOM VIDAL, Victoria: «El cartel modernista catalán» …, p. 100.
– *Adriá Gual. Llibre d'hores*, Barcelona: Tirat a ca'n Gual, 1899. 55 x 43 cm. SALOM VIDAL, Victoria: «El cartel modernista catalán» …, p. 95.
– *Pèl & Ploma. Setmanari à 10 c. Dibuixat per R. Casas*, Barcelona: Lit. Utrillo & Rialp, 1899. 66 x 91 cm. *Cartells catalans: del modernisme a l'Exposició Internacional del 1929…*, p. 310-311; *Miquel Utrillo i le arts*, Sitges: Ajuntament de Sitges, 2009, p. 123. *Ramón Casas y el cartel…*, p. 177.
– *Pel & Ploma*, Barcelona, 1900. 44 x 31 cm. MNAC 000425-C, donación de Joan Vidal Ventosa, 1927.
– *Almanach de la Esquella de la Torratxa pera l'any 1900. 1 pesseta. Se ven aquí*, Barcelona: Antoni Lopez, Rambla del Mitj. núm. 20, 1899. 80 x 59 cm. *Cartells catalans: del modernisme a l'Exposició Internacional del 1929…*, pp. 322-323.
– *Joventut. Periodich catalanista*, Barcelona: Lit. Utrillo & Rialp, 1900. 50 x 100 cm. *Cartells catalans: del modernisme a l'Exposició Internacional del 1929…*, p. 324-325; SALOM VIDAL, Victoria: «El cartel modernista catalán» …, p. 99.
– *Tractat pràctic d'harmonia* de Enric Morera, Barcelona, 1900. No se conoce ejemplar. Citado en *La Vanguardia*, 18 de diciembre de 1900. BARJAU, Santi: «Els *affiches* de Ramon Casas… », p. 231.
– *Hispania. Literatura y arte. Cronicas quincenales*, Barcelona, 1900. 77 x 110 cm. *Cartells catalans: del modernisme a l'Exposició Internacional del 1929…*, p. 316-317; DOMÈNECH I VIVES, Ignasi: «Catàleg de l'obra de Miquel Utrillo» …, p. 218, n. 188; *Ramón Casas y el cartel…*, p. 181.
– *La Ilustració Llevantina. Publicació quinzenal catalana. S'admeten suscripcións*, Barcelona: Lit. Utrillo & Rialp, 1900. 76 x 37 cm. *Cartells catalans: del modernisme a l'Exposició Internacional del 1929…*, pp. 318-319.
– *Ilustració catalana. Mallorca 287. Barcelona*, Barcelona, 1900. 67 x 34 cm. *Cartells catalans: del modernisme a l'Exposició Internacional del 1929…*, p. 320-321.
– *La vida literaria. Periodico ilustrado. Administracion. Palma Alta, 55. Dº Madrid*, Barcelona: Lit. Utrillo & Rialp, 1900. 66 x 42 cm. *Cartells catalans: del modernisme a l'Exposició Internacional del 1929…*, p. 326-327. *Ramón Casas y el cartel…*, p. 142.

# «La limpieza es la salud». La enseñanza de la Higiene en los carteles escolares de la España de principios del siglo xx

Elena Fernández Gómez

*Universidad de Alcalá; LEA-SIECE*[1]

## 1. LA HIGIENE ENTRA EN LAS ESCUELAS

Para conocer los orígenes del movimiento higienista en nuestro país, cuyo objetivo fue el estudio y la prevención de todo tipo de enfermedades y la difusión entre la sociedad del correcto cuidado del cuerpo, nos tenemos que trasladar a finales del siglo xix y principios del xx momento en el cual empezó a difundirse en el ámbito educativo, gracias a la Institución Libre de Enseñanza, la publicación del médico y profesor Pedro Felipe Monlau, *Elementos de higiene pública* (1847).[2]

Aunque en el siglo xviii ya se propagaban los beneficios de la higiene a través de tratados pedagógicos y otras obras médicas divulgativas, el concepto de higiene en esta época fue entendido como un proceso de socialización donde el comportamiento debía sujetarse a unas normas cívicas y morales concretas.[3] Fue a partir del siglo xix, conocido como el «siglo de la higiene»,[4] cuando este término sufrió un cambio en su sentido, analizándose, ahora, como un problema social que había que solucionar urgentemente transmitiendo preceptos saludables a la población, eso sí,

[1] Este estudio ha sido realizado en el marco de los proyectos *«Scripta in itinere». Discursos, formas y apropiaciones de la cultura escrita en espacios públicos desde la primera Edad Moderna a nuestros días* (HAR2014-51883-P); *«Vox populi». Espacios, prácticas y estrategias de visibilidad de las escrituras del margen en las Épocas Moderna y Contemporánea* (PID2019-107881GB-I00AEI/10.13039/501100011033); y *Subgrafias: artefactos, memorias y gestos subalternos en la Historia social de la cultura escrita (siglos xvi-xxi)* (PID2024-158235NB-I00), financiados por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, y la Agencia Estatal de Investigación.

[2] VIÑAO FRAGO, Antonio: «Higiene, salud y educación en su perspectiva histórica», Áreas. Revista de Ciencias Sociales, n.º 20, p. 11.

[3] BOLUFER PERUGA, Mónica: «"Ciencia de la salud" y "Ciencia de las costumbres": Higienismo y educación en el siglo xviii», Áreas. Revista de Ciencias Sociales, n.º 20, p. 27.

[4] GUEREÑA, Jean-Louis: *El alfabeto de las buenas maneras*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruiperez, 2005, p. 154.

las normas morales no dejaron de estar vinculadas al concepto de higiene. De hecho, la mayor parte de tratados y manuales de pedagogía de este siglo se centraron en tres ámbitos que conformaban el ideal del hombre: la educación física, la educación moral y la educación intelectual.[5]

Esta metamorfosis conceptual estuvo influenciada por la revolución industrial, los movimientos naturistas, escultistas y eugenistas y los avances en medicina, sobre todo entre 1868 y 1912, gracias al desarrollo de la bacteriología que permitió erradicar enfermedades infecciosas denominadas, desde entonces, como «enfermedades evitables».[6] Los estudios se apoyaron en la ciencia para desmitificar muchas supersticiones relacionadas con la salud y la infancia fue la protagonista de muchas de estas investigaciones. Se analizó la fisiología del niño/a, su desarrollo y cuidados según la edad y empezaron a desarrollarse especialidades como la pediatría, la psiquiatría, la paidología, la paidometría o la psicopedagogía científica.[7] La difusión de estas disciplinas y el interés proyectado en las mismas parten de la revalorización de la infancia, considerada ahora como una de las etapas más importantes para el desarrollo humano.[8] Al mismo tiempo, el cuidado de la infancia implicaba la garantía de obtener unos trabajadores sanos para el futuro, por lo que la enseñanza de unos preceptos adecuados desde las escuelas se convirtió en un objetivo a seguir. Desde las aulas se podía concienciar a toda la sociedad, pues los niños/as eran, además, los vehículos perfectos para transmitir lo aprendido a las familias, sobre todo en las escuelas públicas donde asistía la infancia proveniente de hogares humildes, el conjunto social más perjudicado por la insalubridad.[9]

Es de este modo como la higiene, definida como el arte de conservar la salud y perfeccionarla,[10] entró en las escuelas al aprobarse la materia de Fisiología e Higiene, en el Real Decreto de 26 de octubre de 1901, como obligatoria en el plan de estudios de educación primaria de ambos sexos.[11]

Los contenidos relacionados con la higiene que se debían impartir comprendían la definición del aire, de la luz y del agua y cómo podía afectar al cuerpo tanto en su aspecto positivo como negativo. Asimismo, se debía enseñar la manera más adecuada

[5] VIÑAO FRAGO, Antonio: «Higiene, salud y educación en su perspectiva histórica» … , p. 15.

[6] PORRAS GALLO, María Isabel: «La idea de bienestar en el discurso médico español anterior al nacimiento del estado de bienestar», en Luis Montiel (coord.): *La salud en el estado de bienestar. Análisis histórico*, Madrid: Editorial Complutense, 1993, p. 70.

[7] VIÑAO FRAGO, Antonio: «Higiene, salud y educación en su perspectiva histórica» … , p. 12.

[8] POZO ANDRÉS, María del Mar del: «Salud, higiene y educación: origen y desarrollo de la Inspección Médico-Escolar en Madrid (1900-1931)», Áreas. Revista de Ciencias Sociales, n.º 20, p. 96.

[9] Ibídem, p. 96.

[10] ALCÁNTARA GARCÍA, Pedro de: *Tratado de higiene escolar. Guía teórico-práctica para uso de los inspectores, maestros, juntas, arquitectos, médicos y cuantas personas intervienen en el régimen higiénico de las escuelas*, Madrid: Librería de Hernando, 1886, p. 1.

[11] POZO ANDRÉS, María del Mar del: «Salud, higiene y educación… », p. 96.

de cuidar la ropa, cómo mantener limpia las diferentes dependencias del hogar y más concretamente de la habitación donde se descansaba, qué alimentos y bebidas se debían tomar y cuál de ellas evitar, conocer los beneficios del ejercicio y del descanso, así como sus peligros si se practicaba en exceso, y el cuidado de los enfermos y medidas preventivas contra enfermedades contagiosas. La manera más adecuada de transmitir estos conocimientos era de forma sencilla para que fuese entendida por el niño/a y pudiese transmitirla a sus familiares.[12]

A parte de los primeros manuales de economía doméstica para niñas o de urbanidad y de los posteriores manuales específicos de dicha materia para ambos sexos y las cartillas higiénicas,[13] se publicaron materiales para colgar en las paredes de las escuelas desde donde mostrar de forma clara y sencilla los preceptos más adecuados a seguir para mantener una buena salud y prevenir ciertas enfermedades. Entre estas escrituras expuestas escolares encontramos, por un lado, láminas relacionadas con la temática higiénica que siguen las cualidades materiales propias de las máximas morales, presentes en las escuelas desde antes del sigo XVIII, en cuanto al tamaño de las mismas, su producción seriada, el modo de transmitir el mensaje, la estética presentada y la distribución del espacio. Y, por otro, los carteles escolares de higiene que, como veremos, presentan una serie de características comunes que les hace distinguirse del resto de carteles escolares. Desde la perspectiva de la Historia social de la cultura escrita, nos detendremos en las particularidades relativas a la materialidad, el mensaje que transmiten y la relación que se establece entre texto e imagen.

## 2. LOS CARTELES ESCOLARES DE HIGIENE. CARACTERÍSTICAS

Todos los carteles que traemos a continuación, conservados algunos de ellos en el Archivo General de la Administración y otros en la Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid, fueron presentados por sus autores o editoriales al Ministerio de Instrucción Pública para que fueran aprobados como texto obligatorio en las escuelas de enseñanza primaria (Fig. 1). Es por ello que se les puede considerar escolares, pues tienen una clara intención educativa no solo por presentarse al citado Ministerio, sino porque también fueron aprobados para dicho fin por el consejo evaluador. Hay que añadir que aunque pasaron por este proceso censurador, su objetivo no fue únicamente escolar, pues nos consta que también tenían intención de figurar en las paredes de los centros obreros, bibliotecas populares y en las calles en general.

[12] SANZ ROMO, Marcelo: *Concepto de la Escuela Moderna en lo que se refiere a su instalación y forma de la Enseñanza*, Madrid: Sociedad española de Higiene, colección de memorias premiadas, n.º 22, 1918, p. 26.

[13] GUEREÑA, Jean-Louis: *El alfabeto de las buenas maneras…*, p. 156.

| CARACTERÍSTICAS DE LOS CARTELES ESCOLARES DE HIGIENE | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| **Mensaje preventivo** | **Temática** | **Autor** | **Año** | **Medida** | **Color/B&N** |
| Preceptos generales | Higiene y desinfección | Eduardo Castañer (cirujano) | 1905 | 80x55 | B&N |
| Preceptos concretos | El aseo de la dentadura | Vicente Pérez Cano (dentista) | 1906 | 55x80 | Color |
| Enfermedades infecciosas | Viruela y vacunación | Eduardo Castañer (cirujano) | 1903 | 60x95 | |
| | Tuberculosis | José Verdes Montenegro (tisiólogo) | 1903 | 70x100 | |
| | Paludismo | | 1905 | | |
| Vicios | Alcoholismo | Francisco Salgado Faura (epidemiólogo) | 1903 | | |

**Fig. 1.** Tabla con las características principales de los carteles escolares de higiene. Elaboración propia.

Todos los autores de dichos carteles fueron médicos higienistas de diferentes especialidades que se caracterizaron por su compromiso con la divulgación de los preceptos necesarios para prevenir las respectivas enfermedades de las que eran especialistas. Hay que aclarar que cuando hablamos de autores nos referimos a los ideadores del cartel, pues seguramente, en la mayoría de los casos o por lo menos tenemos constancia de que en algunos de ellos, detrás de la ejecución de estos carteles existieron artistas, algunos de renombre, pero que tristemente desconocemos la identidad de casi la totalidad de ellos.

Así, de Eduardo Castañer, autor del cartel contra la viruela y sobre higiene y desinfección, sabemos que fue miembro del Colegio de Médicos de Madrid.[14] Conocido como «uno de los funcionarios más estimados en la dirección de sanidad», escribió un gran número de estudios y estadísticas acerca de higiene y enfermedades contagiosas en periódicos como *El Imparcial*, *La correspondencia de España* o *La correspondencia militar*. Algunos de estos fueron recogidos en su obra: *La salud pública y la regeneración de la patria*, publicada en 1901 y cuyo título refleja claramente la in-

[14] El número de colegiado de Eduardo Castañer fue el 1087. Véase en su expediente colegial depositado en el Archivo del Ilustre Colegio Oficial de Médicos de Madrid (ICOMEM).

tención y afinidad del autor por la ideología regeneracionista, lo que era común entre el colectivo de médicos higienistas. En esta publicación se señala que Castañer fue catedrático de la Facultad de Medicina de Manila, médico primero del batallón de leales voluntarios de dicha región y premiado con medallas de oro y plata por sus trabajos científicos. El fin de estas publicaciones fue concienciar a la población y a los gobernantes de la situación de insalubridad en la que campesinos, obreros, mujeres y niños/as vivían «para que se produzca en la opinión esa corriente que señala a los que ejercen cargos públicos las necesidades que urge satisfacer».[15]

El doctor Vicente Pérez Cano, autor del cartel de higiene bucal, también realizó una labor enorme por el fin divulgativo siendo el primer odontólogo español en llevar una campaña de difusión y propaganda sobre la importancia de la limpieza adecuada de los dientes.[16] Hijo del también odontólogo Tirso Pérez «heredó de su padre los entusiasmos y arrestos profesionales de todos conocidos» dedicándose al estudio científico de la odontología desde su adolescencia.[17] A pesar de sufrir una muerte prematura tuvo tiempo para destacar en esta área de la medicina, siendo miembro de honor de varias corporaciones, secretario de la Sociedad Odontológica Española y director de la revista *La Moderna Estomatología*.[18]

Sobre José Verdes Montenegro, autor del cartel contra la tuberculosis y contra el paludismo, sabemos que también fue miembro del Colegio de Médicos de Madrid.[19] Experto en tisiología, especialidad dedicada exclusivamente y por completo al estudio de la tuberculosis, dirigió el Real Dispensario antituberculoso María Cristina de Madrid, donde atendían a enfermos/as de tuberculosis y enseñaban el método para diagnosticar dicha enfermedad a aquellos médicos que se matriculaban en los cursos gratuitos que ofrecía la Escuela de Tisiología y que también dirigía Verdes Montenegro.[20] Fue nombrado por el Ministerio de Instrucción Pública para estudiar la sección de tuberculosis de la primera exposición internacional de higiene celebrada

[15] V. M.: «Estadística Sanitaria», *El Imparcial. Diario liberal,* n.º 12 268, 30 de mayo de 1901, p. 1.

[16] Palabras del Sr. Otaola, miembro de la comisión de higiene dental, en Florestán Aguilar: *Actas de III Congreso dental español celebrado en Palma de Mallorca en Julio de 1905,* Secretaría de la Federación: Madrid, 1906, p. 216.

[17] Sabemos que su padre publicó un calendario higiénico dental en 1893 con el fin de dar a conocer la higiene bucodental. Véase «Cronología», *La odontología. Revista mensual de cirugía y prótesis dental*, vol. 20, n.º 8, 1911, p. 439 y el diccionario histórico de la Sociedad Española de Historia de la Odontología, <http://www.sociedadseho.com/index.php?enlace=23> (04/02/2026).

[18] Gracias a la necrológica que aparece publicada en *Ibídem* hemos podido calcular que falleció con 31 años, aunque no se especifica el motivo. Sabemos, sin embargo, por otras noticias anteriores, que llevaba un tiempo enfermo.

[19] El número de colegiado de José Verdes Montenegro fue el 932. Véase en su expediente colegial depositado en el Archivo del ICOMEM.

[20] «Escuela de Tisiología», *El heraldo militar. Periódico independiente de la tarde*, n.º 6126, 20 de diciembre de 1912, p. 3.

entre el 6 de mayo y el 15 de octubre de 1911 en Dresde, Alemania,[21] y redactor de la revista *Medicina Española*.[22] Definido en 1928 como «autoridad indiscutible hoy en España, en la orientación y resolución de los problemas sobre tuberculosis»,[23] ocupó el sillón número 18, correspondiente a la especialidad de dermatología, en la Real Academia Nacional de Medicina de España (RANM) tomando posesión del mismo con el discurso «Deficiencias de nuestra organización antituberculosa», el 3 de febrero de 1935.[24]

Respecto a Francisco Salgado Faura, autor del cartel sobre el alcohol, fue doctor del hospital La Princesa de Madrid desde 1892. Publicó una cartilla titulada *Cartilla de higiene*[25] y fue director del semanario *Revista de Higiene Popular*. En la prensa se decía de él que «trata con mano maestra de todo lo relacionado con los niños y obreros en cuanto se refiere a la higiene, tan descuidada hoy, desgraciadamente, en nuestro país».[26]

Estos doctores fueron conscientes de la importancia de difundir los preceptos adecuados para evitar la tuberculosis, el paludismo, la viruela, el alcoholismo y las caries entre la población y, sobre todo, entre la infancia. Para ello utilizaron el cartel como uno de los medios más efectivos. Esta máxima sobre la importancia de divulgar dichas pautas higiénicas fue repetida constantemente entre los propios médicos: «Educad, haced una intensa propaganda de educación. Valeos para ello de toda clase de medios de cultura: conferencias, mítines de controversia, periódicos, carteles».[27]

Si atendemos a la materialidad de los carteles podemos comprobar que todos son litografías, la mayoría de ellos de la litografía J. Palacios en Madrid. Fueron publicados a color excepto el cartel de Higiene y desinfección de Eduardo Castañer, este, a su vez, es el único que muestra una disposición en horizontal. En cuanto al tamaño, encontramos dos medidas predominantes, por un lado de 55 de ancho por 80 de largo en ambas disposiciones, horizontal y vertical, y, por otro, 70 por 100. Todos ellos fueron aprobados como «texto» para las escuelas Primarias entre 1903 y 1906, siendo la primera de las fechas indicadas, el año en que más instancias se presentaron.

[21] *La correspondencia de España*, n.º 19 486, 19 de junio de 1911, p. 6.

[22] Ibídem, n.º 20 053, 6 de enero de 1913, p. 4.

[23] *El liberal*, n.º 18 058, 7 de octubre de 1928, p. 3.

[24] Véase en la página web de la Real Academia Nacional de Medicina (RANM): <https://www.ranm.es/academicos/academicos-de-numero-anteriores/823-1935-verdes-montenegro-jose.html> (04/02/2026).

[25] *El país*, n.º 1911, 23 de agosto de 1892, p. 3.

[26] *El defensor del contribuyente*, n.º 106, 31 de diciembre de 1904, p. 6.

[27] RODRÍGUEZ MÉNDEZ, Rafael: *Discurso ante el Comité de Damas del primer Congreso español internacional de la Tuberculosis*, Barcelona: Tipografía La Académica, 1910, p. 12.

### 2.1. Mensaje preventivo en los carteles escolares de higiene

El mensaje que los carteles que presentamos transmiten está orientado a la prevención, matizado según la temática concreta de cada cartel, existiendo, por tanto, cuatro combinaciones posibles. Por un lado, los que difundieron preceptos generales de higiene (como uno de los carteles presentado por el doctor Eduardo Castañer). Por otro, los que propagaron hábitos saludables relacionados con una parte concreta del cuerpo (por ejemplo, la higiene bucal); se suman aquellos que dirigieron su mensaje hacia enfermedades contagiosas de gran peligro para la sociedad de la época (como la tuberculosis, la viruela o el paludismo) y, por último, los que guiaban el discurso hacia la prevención de «vicios insanos» siendo el alcoholismo uno de los que más preocupó a los médicos higienistas.

Dentro del primer bloque, aquellos que tratan el tema de la higiene desde una perspectiva más general, incluimos uno de los carteles de Eduardo Castañer titulado *Higiene y desinfección* (Fig. 2). Nos parece que su contenido no estaba diseñado para la enseñanza a los niños/as de nivel primaria sino más bien como cartel informativo para los maestros/as. La mayor parte del cartel está dedicado a explicar qué es la desinfección y qué elementos ayudan a erradicar los gérmenes causantes de infecciones.

En lado izquierdo del mismo, rodeado de un ramillete decorativo, explica los diferentes preceptos de higiene pública (la importancia de la ventilación en locales cerrados, que los retretes dispongan de desagüe, que las aguas estén libres de olores, colores y sabores; que los alimentos sean sanos y se ingiera solo lo necesario; que no se beba alcohol; que los locales y fábricas sean espaciosos y estén bien ventilados; que se descanse los domingos y que se haga ejercicio evitando, así, los bares y tabernas). También incluye las ordenanzas de higiene pública en España (avisar a las diferentes autoridades municipales sobre la existencia de enfermos de peste, lepra, viruela, sarampión, escarlatina, difteria, tifus, fiebre tifoidea y tuberculosis; desinfectar obligatoriamente las casas si se había dado el caso de enfermedad contagiosa; adoptar medidas extraordinarias en caso de peste, cólera o fiebre amarilla; no vender ropa, ni muebles sin desinfectarlos previamente; no lavar en lavaderos públicos ropas de enfermos y aislar al enfermo). Por último, enumera las reglas y precauciones que debían asumir las personas encargadas de cuidar a los afectados/as por una enfermedad infecciosa (desinfectar toda la vajilla y ropa de uso del enfermo, usar una bata para atenderle, tener las uñas cortadas y desinfectarse las manos cada vez que se toque al enfermo, no comer ni beber en la habitación del paciente, desinfectarse la boca antes y después de comer, bien con polvo dentífrico antiséptico, bien una solución antiséptica y ventilar continuamente su habitación).

No es de extrañar que Castañer detallase todas las enfermedades a vigilar y los cuidados que precisaba el enfermo/a y las personas que los atendían pues, según

**Fig. 2.** Cartel sobre higiene y desinfección de Eduardo Castañer, 1905.
Archivo General de la Administración (AGA), (21) 04-PLA28-CAJON-02-0006.

sus estudios, las enfermedades que más defunciones provocaron en torno al año 1900 fueron la tuberculosis, la viruela, la difteria y la fiebre tifoidea: «la tuberculosis, por ejemplo, produce más de 9000 víctimas al año. Madrid figura en el mes de Abril con 203 muertes por tuberculosis, lo que viene a dar un total en el año de más de 2.400».[28]

Aunque en el cartel no hace referencia explícita a la infancia, eran los niños/as los que más sufrían los estragos de estas enfermedades. Un dato que, posiblemente, motivó a Castañer a enviar este cartel al Ministerio de Instrucción Pública para que fuera aprobado para uso en las escuelas de primera enseñanza. El doctor manifestó continuamente en sus artículos la necesidad de llevar a cabo los preceptos higiénicos necesarios para que la tasa de mortalidad infantil descendiera urgentemente. Un ejemplo es el publicado en *La Correspondencia de España*, donde plasmó esta preocupación de forma muy clara y directa: «Pocas capitales como Madrid en que sea tan palpable comprobar lo dicho. Si os paráis a observar junto a las verjas del Retiro, veréis cada tarde pasar casi más niños con flores sobre los ataúdes hacia el Este,

[28] V.M.: «Estadística Sanitaria …, p. 1.

que sanos y risueños hacia el Parque».[29] Estos fallecimientos se producían, según el doctor, por la falta de higiene y de leyes en las ciudades. Las enfermedades eran la consecuencia de la nula regulación y control para el cumplimiento de la necesitada desinfección.[30]

Al apartado sobre preceptos concretos de higiene pertenece el cartel de Vicente Pérez Cano, quien, tras dedicarse a realizar conferencias por diversos centros obreros y en escuelas de la capital, decidió sintetizar todo el contenido que en ellas impartía en un cartel donde «se dibujara sencilla y artísticamente la serie de accidentes ocasionados por el abandono del sarro, la caries y los raigones y el aspecto orgulloso de una mujer encantadora que siempre cuidó su boca».[31] Efectivamente, en el cartel vemos el dibujo de una dentadura afectada por una necrosis junto a las caras con las marcas de alguna enfermedad bucal (Fig. 3). De esta manera se muestran, en la cara de varios hombres, las consecuencias de no lavarse los dientes y aparecer el sarro, los dolores de dientes y muelas, inflamaciones, la aparición de fístulas y enfermedades del estómago causadas por la imposibilidad de masticar por tener infecciones en los dientes. En la cara de diferentes mujeres muestra las caries e infecciones surgidas en las raíces de los dientes y muelas, el mal olor de aliento que ahuyenta a un hombre, la apariencia de vejez en una mujer joven al hundirse el labio y las mejillas por la pérdida de la dentadura y, por último, la cara de una mujer hermosa que sí se lava los dientes. Junto a estas últimas imágenes escribe consejos para que así quede clara cuál es la manera correcta de proceder.

En este cartel solo hace una referencia al cuidado de la boca infantil y es para llamar la atención a las madres, a quienes les asigna toda la responsabilidad de lo que le pueda suceder a los hijos: «las madres que no acostumbran a sus hijos a los cuidados bucales adelantan la vejez de aquellos».

Siguiendo con la clasificación de los carteles de higiene escolar según el mensaje preventivo que transmiten, trataremos ahora de aquellos que se dedican a informar sobre cómo evitar las enfermedades infecciosas como la viruela, del doctor Eduardo Castañer, y el paludismo y la tuberculosis, ambos del doctor José Verdes Montenegro. Dichas patologías han sido denominadas como enfermedades sociales, por generarse «a consecuencia de la propia organización social» que fue afectada por fuertes cambios socioeconómicos, políticos y culturales.[32] Tres enfermedades que

[29] CASTAÑER, Eduardo: «Los niños y las flores. (Higiene y sanidad)», *La correspondencia de España*, n.º 15 859, 7 de julio de 1901, p. 1.

[30] Ibídem.

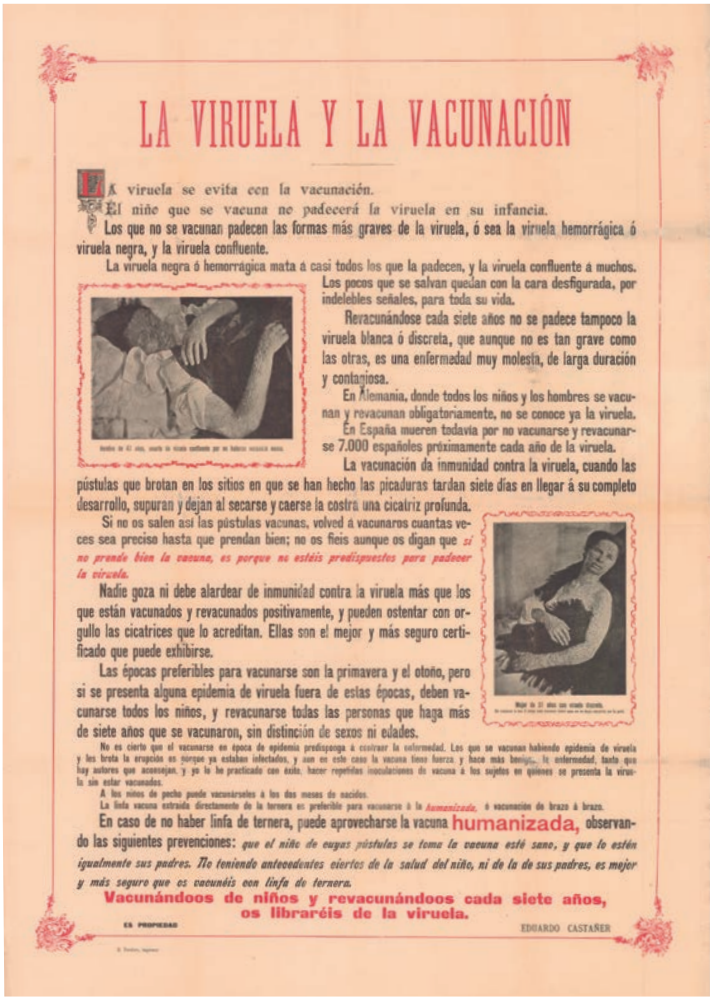
[31] PÉREZ CANO, Vicente: «Vulgaricemos la higiene dentaria», *La odontología. Revista mensual de cirugía y prótesis dental*, vol. 16, n.º 4, 1907, p. 170.

[32] MOLERO MESA, Jorge: «La lucha antituberculosa en España en el primer tercio del siglo XX», en Juan Atenza Fernández y José Martínez Pérez (coord.): *El centro secundario de higiene rural de Talavera de la Reina y la sanidad española de su tiempo*, Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2001, p. 133.

**Fig. 3.** Cartel sobre la limpieza de la boca de Vicente Pérez Cano, 1906. AGA, (21) 04-PLA28-CAJON-02-0002.

causaron el mayor número de muertes en España durante el cambio de siglo. Un dato que fue considerado imprescindible plasmar en los carteles y, de esta manera, informar y alertar a la población en general y a los alumnos/as en concreto, de la importancia de tomar conciencia y evitarlas, siguiendo los preceptos que aconsejaban en los carteles.

De este modo, en el cartel contra la viruela se dice que: «En España mueren todavía por no vacunarse y revacunarse 7000 españoles próximamente, cada año, de la viruela» (Fig. 4). El propio doctor Eduardo Castañer, autor del cartel, también llamó



# LA VIRUELA Y LA VACUNACIÓN

LA viruela se evita con la vacunación.

El niño que se vacuna no padecerá la viruela en su infancia.

Los que no se vacunan padecen las formas más graves de la viruela, ó sea la viruela hemorrágica ó viruela negra, y la viruela confluente.

La viruela negra ó hemorrágica mata á casi todos los que la padecen, y la viruela confluente á muchos. Los pocos que se salvan quedan con la cara desfigurada, por indelebles señales, para toda su vida.

Revacunándose cada siete años no se padece tampoco la viruela blanca ó discreta, que aunque no es tan grave como las otras, es una enfermedad muy molesta, de larga duración y contagiosa.

En Alemania, donde todos los niños y los hombres se vacunan y revacunan obligatoriamente, no se conoce ya la viruela.

En España mueren todavía por no vacunarse y revacunarse 7.000 españoles próximamente cada año de la viruela.

La vacunación da inmunidad contra la viruela, cuando las pústulas que brotan en los sitios en que se han hecho las picaduras tardan siete días en llegar á su completo desarrollo, supuran y dejan al secarse y caerse la costra una cicatriz profunda.

Si no os salen así las pústulas vacunas, volved á vacunaros cuantas veces sea preciso hasta que prendan bien; no os fieis aunque os digan que *si no prende bien la vacuna, es porque no estéis predispuestos para padecer la viruela.*

Nadie goza ni debe alardear de inmunidad contra la viruela más que los que están vacunados y revacunados positivamente, y pueden ostentar con orgullo las cicatrices que lo acreditan. Ellas son el mejor y más seguro certificado que puede exhibirse.

Las épocas preferibles para vacunarse son la primavera y el otoño, pero si se presenta alguna epidemia de viruela fuera de estas épocas, deben vacunarse todos los niños, y revacunarse todas las personas que haga más de siete años que se vacunaron, sin distinción de sexos ni edades.

No es cierto que el vacunarse en época de epidemia predisponga á contraer la enfermedad. Los que se vacunan habiendo epidemia de viruela y les brota la erupción es porque ya estaban infectados, y aun en este caso la vacuna tiene fuerza y hace más benigna la enfermedad, tanto que hay autores que aconsejan, y yo lo he practicado con éxito, hacer repetidas inoculaciones de vacuna á los sujetos en quienes se presenta la viruela sin estar vacunados.

A los niños de pecho puede vacunárseles á los dos meses de nacidos.

La linfa vacuna extraída directamente de la ternera es preferible para vacunarse á la *humanizada*, ó vacunación de brazo á brazo.

En caso de no haber linfa de ternera, puede aprovecharse la vacuna **humanizada**, observando las siguientes prevenciones: *que el niño de cuyas pústulas se tome la vacuna esté sano, y que lo estén igualmente sus padres. No teniendo antecedentes ciertos de la salud del niño, ni de la de sus padres, es mejor y más seguro que os vacunéis con linfa de ternera.*

**Vacunándoos de niños y revacunándoos cada siete años, os libraréis de la viruela.**

EDUARDO CASTAÑER

**Fig. 4.** Cartel contra la viruela de Eduardo Castañer, 1903.
AGA, (21) 04-PLA28-CAJON-02-0005.

la atención del número de muertos que se llevó por delante esta enfermedad en sus artículos. Según sus números, en el quinquenio correspondiente a 1880 murieron cada año en España un promedio de 13 839 españoles a causa de la viruela. En los años que rodeaban a 1903 la cantidad era de 7000 al año. Este descenso de fallecimientos tan abrumador en solo 20 años fue gracias al esfuerzo y trabajo de la clase médica que a apenas contaron con la ayuda oficial. La necesidad de que la ayuda fuese real por parte del Estado era evidente y el propio Castañer increpó en este artículo al gobierno español:

**Fig. 5.** Cartel contra el paludismo de José Verdes Montenegro, 1905. AGA, (21) 04-PLA28-CAJON-02-0003.

¿Qué hubiera ocurrido si hace veinte años hubiese estado al frente de la Dirección de Sanidad el doctor Cortezo y se hubiese dictado entonces el decreto sobre la vacunación obligatoria, y emprendido la enérgica campaña que actualmente se hace desde dicho centro contra la viruela? Indudablemente habríamos conseguido lo mismo que ha logrado Alemania en casi igual período de tiempo: la viruela sería también desconocida en España.[33]

[33] CASTAÑER, Eduardo: «Sangría suelta», *La correspondencia de España*, n.º 16 515, 26 de abril de 1903, p. 6.

**Fig. 6.** Cartel contra la tuberculosis de José Verdes Montenegro, 1903. AGA, (21) 04-PLA28-CAJON-02-0001.

En el cartel contra el paludismo los datos que nos ofrece José Verdes Montenegro respecto a la tasa de enfermos que padecían esta enfermedad está orientada a la pérdida económica que suponía para el país: «800 000 enfermos al año. 5000 muertos. 16 000 000 de días de trabajo perdidos por los enfermos, a dos pesetas el salario, 32 000 000 de pesetas de pérdida para el trabajo nacional». Una referencia que fue aplaudida por el Real Consejo que evaluó dicho cartel (Fig. 5).[34]

[34] Véase el dictamen que el Real Consejo de Instrucción Pública emitió a la solicitud enviada por el doctor José Verdes Montenegro en 1903. AGA, expediente de José Verdes Montenegro, (5) 21/20222-6673/51.

A pesar de las intenciones del doctor José Verdes Montenegro de evitar los peligros del paludismo con este cartel, los remedios para con la enfermedad palúdica por parte del gobierno se realizaron mucho más tarde que en otros casos, posiblemente por la razón que explica el investigador Esteban Rodríguez Ocaña: «No cabe duda de que la primera explicación del atraso de la adopción de una política sanitaria contra el paludismo obedeció a que se trataba de una enfermedad campesina, que alcanzaba su máxima incidencia dentro de lo que Pascual Carrión llamó la España latifundista». Hasta 1915 no empieza realmente a conformarse una campaña de estudio y ayuda a las víctimas de esta enfermedad.[35]

En cuanto al cartel contra la tuberculosis, Verdes Montenegro señala que «La tuberculosis mata anualmente 40 000 españoles», cifra que los miembros del Real Consejo de Instrucción Pública calificaron como prudente, ya que se estimaba que este número era aún mayor. Por este mismo hecho se justificó la importancia del uso del cartel como medio para que los niños/as evitasen esta enfermedad (Fig. 6.).[36]

El valor e importancia que se le dio a este cartel sobre la tuberculosis lo constata el hecho de que la Dirección General de Sanidad lo envío al Congreso de Medicina que se realizó en 1903 en Madrid. En este congreso se exhibieron carteles similares de distintos países donde destacó el cartel del doctor español porque «sus cuadros resultan más plásticos y llamativos para la imaginación de los niños cuyas máximas higiénicas son aún mismo claras y oportunas».[37]

Por último, analizaremos dentro de la clasificación de los carteles de higiene escolar según su mensaje preventivo, el cartel que expone las consecuencias nocivas del alcohol para la salud. El cartel fue realizado por el doctor Francisco Salgado Faura, quien colaboró en la lucha antialcohólica en un momento complicado para difundir estos preceptos puesto que existía entre la cultura popular una serie de creencias que otorgaban al alcohol beneficios para la salud, como por ejemplo, que estimulaba el apetito y la circulación, que eran digestivos, tónicos para nodrizas y niños, estimulantes, que transmitían sensación de euforia y felicidad, rebajaba la fiebre, favorecía las frecuencias cardiacas, etc. (Fig. 7). La publicidad también influyó en la consolidación de estas ideas, tal y como sucede en la actualidad, donde se presentaba la bebida como símbolo de éxito.[38] La situación no ha cambiado mucho en el momento presente ya

[35] RODRÍGUEZ OCAÑA, Esteban: «El control del paludismo en la España de la primera mitad del siglo veinte», en Juan Atenza Fernández y José Martínez Pérez: *El centro secundario de higiene rural de Talavera de la Reina y la sanidad española de su tiempo …* , p. 117.

[36] AGA, expediente de José Verdes Montenegro, (5) 21/20222-6673/51.

[37] Ibídem.

[38] MALO DE POVEDA ÉCIJA, Bernabé: *Alcohol y alcoholismo ante la higiene (ensayo de estudio social). Discurso leído en la sesión inaugural de la Sociedad Española de Higiene bajo la presidencia del Excmo. Sr. D. Javier Ugarte Ministro de la Gobernación. Año académico de 1900 a 1901,* Madrid: Imprenta de José Perales y Martínez, 1900, p. 31.

que la concienciación de los peligros que conlleva el exceso del alcohol es una constante en la historia, siendo la infancia y la juventud uno de los grupos de riesgo más vulnerables,[39] algo que ya se preveía a principios de siglo XX:

> Esta cuestión es tan importante como difícil de resolver; preocupa al médico y al higienista, al filósofo y al hombre de Estado; interesa a la sociedad, a la familia y al individuo; es el problema de ayer, es el de hoy…, y ¿por qué no decirlo? será también el de mañana: que para impedir el alcoholismo, ni basta obtener la pureza de los alcoholes, ni aumentar los impuestos, ni disminuir el número de tabernas, ni inventar penas con que castigar al que se embriaga.[40]

Entre las 15 máximas o sentencias, como el mismo autor las llama, que encontramos en el cartel contra el alcohol, el doctor justifica la ingesta de vino como algo saludable si se lleva a cabo de forma moderada, sin embargo advierte que «la copita de licor, al parecer inocente, de por la mañana, es la gota diaria de veneno que, acumulada en el organismo, lo mina y destruye poco a poco». Y recuerda la posibilidad de acabar encarcelado o enloquecido por abusar de este tipo de bebidas.

Una de las estrategias más utilizadas para sensibilizar a la ciudadanía sobre los problemas del alcohol era recurrir al sufrimiento que producía a los familiares que rodeaban a la persona que bebía.[41] Francisco Salgado no descuidó esta consecuencia, siendo al tema que más preceptos dedica en el cartel. En definitiva, el cartel del doctor Francisco Salgado fue muy bien acogido entre la prensa. Asimismo, las noticias que hay del mismo señalan a quién va dirigido: «Dicho cartel destinado a ser puesto en los lugares más visible[s] de las escuelas y talleres, nos parece altamente útil y ha de contribuir mucho a combatir esa plaga que corroe las sociedades modernas, matando en germen las mejores aptitudes y degenerando por completo las razas».[42]

Independientemente de esta clasificación, todos y cada uno de estos carteles atendieron aspectos que tenían un gran impacto social en esta época, de ahí la importancia de este tipo de escrituras expuestas escolares. El desconocimiento que tenían, principalmente las clases menos pudientes, acerca de la importancia de la higiene, suponía la muerte de miles de personas. Es por ello que todos estos carteles coinciden de forma explícita o implícita en que «la limpieza es la salud».

[39] RODELLA, Francesco: «Los jóvenes beben como los nórdicos: se toman hasta siete copas en dos horas. Una campaña llama a padres y profesores a actuar contra el abuso de alcohol entre menores», *El País*, 7 de febrero de 2018, <https://elpais.com/politica/2018/02/07/actualidad/1518009944_856749.html> (04/02/2026).

[40] Cita del Doctor Fernández Cano en MALO DE POVEDA ÉCIJA, Bernabé: *Alcohol y alcoholismo ante la higiene…* , p. 12.

[41] Cita de Salvador Canals en ibídem, p. 25.

[42] *El País*, n.º 5885, 14 de septiembre de 1903, p. 3.

**Fig. 7.** Cartel contra el alcohol de Francisco Salgado Faura, 1903. Real Biblioteca del Palacio Real, ARCH2/CART/13(94).

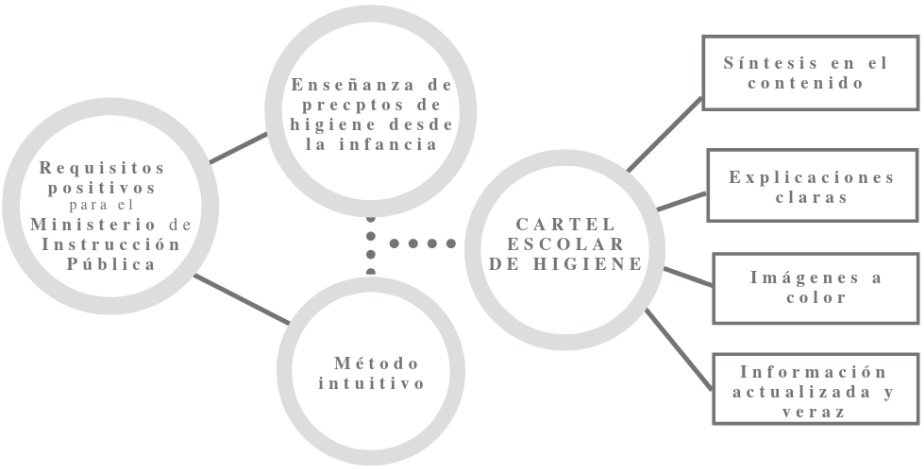



**Fig. 8.** Gráfico con los requisitos que el Ministerio de Instrucción Pública tenía en cuenta a la hora de evaluar los carteles escolares de higiene. Elaboración propia.

## 2.2. Carteles aptos para la enseñanza

A pesar de que, como decimos, todos los carteles presentados aquí fueron aprobados para uso en las escuelas de primera enseñanza, no todos los juicios emitidos por el Real Consejo se conservan en los expedientes de sus autores, por lo que no hemos podido consultar los correspondientes al cartel de higiene bucal de Vicente Pérez Cano y el de Higiene y desinfección de Eduardo Castañer. Las resoluciones que sí se conservan nos permiten conocer qué aspectos eran considerados por parte de dicho Ministerio como los más adecuados para que un cartel de esta temática fuese expuesto en las paredes de las aulas (Fig. 8).

En primer lugar, se dio la razón a estos autores sobre la importancia de transmitir preceptos higiénicos desde la primera enseñanza, idea consolidada ya en otros países. El planteamiento era que si se enseñaban los hábitos saludables desde niños/as, quedarían integrados en la sociedad y las enfermedades infecciosas, que tanto preocupaban, se evitarían:

> Debe considerarse de verdadera utilidad para la enseñanza el «Cartel contra la tuberculosis» del Señor Verdes Montenegro, y que sería de desear que este cartel figurase en todas las escuelas públicas y particulares, teniendo en cuenta, de un lado, la importancia social de la tuberculosis, y de otro que para crear hábitos de higiene y para que los preceptos encaminados a evitar tan terrible enfermedad, lleguen a encarnar en la conciencia pública en el grado necesario para que sean eficaces, es preciso que comience la enseñanza de esos preceptos en la escuela

primaria, cuando todavía, no formado el espíritu de los niños, se presta más fácilmente a este género de bienhechoras sugestiones.[43]

Por otro lado, sabemos que se apoyó la enseñanza a través de los carteles, siempre y cuando cumplieran con unos requisitos mínimos, ya que en estos momentos el método intuitivo se definía como uno de los más efectivos dentro del sistema educativo.[44] Este método tenía como objetivo educar a través de la experiencia utilizando los sentidos, especialmente la vista y el tacto. Por ello, se animaba a que en las aulas hubiese todo tipo de objetos o que se hicieran excursiones a la naturaleza para que los niños/as observasen y tocasen directamente aquello que el maestro/a quería enseñarles. En muchas ocasiones, por falta de recursos, se imprimieron carteles representando animales, la vegetación o el relieve, en otras, servían como modelo para explicar de forma sintética y clara conceptos más abstractos, como sucede con el caso que nos ocupa, con los preceptos de higiene.[45]

Gracias a estas resoluciones conocemos también qué contenidos eran valorados como adecuados en este momento para la enseñanza de preceptos higiénicos en el nivel primario. Estos contenidos debían adaptarse al formato del cartel, lo que implicaba sintetizar los contenidos y hacerlo de una forma clara y de fácil entendimiento para los alumnos/as. Asimismo se valoró positivamente tanto las imágenes a color, pues también favorecían el aprendizaje, como la información actualizada y veraz.[46]

Que todos estos carteles fuesen aprobados por el ministerio no implicaba que los propios jueces emitieran alguna crítica por un determinado aspecto como, por ejemplo, el acabado de las imágenes del cartel sobre la lucha antialcohólica realizado por el doctor Salgado Faura.[47]

### 2.3. Carteles escolares publicitarios

Otra de las características que definen a estos carteles son las claras similitudes que muestran con los carteles publicitarios de principios del siglo XX, algo que los diferencia del resto de carteles escolares. Siguiendo la definición que propone Bernard

[43] AGA, expediente de José Verdes Montenegro, (5) 21/20222-6673/51.

[44] Véase el dictamen que el Real Consejo de Instrucción Pública emitió a la solicitud enviada por el doctor Francisco Salgado Faura en 1903. AGA, (5) 21/20218-6672/10.

[45] ALCÁNTARA GARCÍA, Pedro de: *Educación Intuitiva, lecciones de cosas y excursiones escolares*, Madrid: Imprenta de Perlado, Páez y Compañía (Sucesores de Hernando), 1902, p. 106.

[46] AGA, expediente de José Verdes Montenegro, (5) 21/20222-6673/51; y el dictamen que el Real Consejo de Instrucción Pública emitió a la solicitud enviada por el doctor Eduardo Castañer en 1903. AGA, (5) 21/20197-6664/44.

[47] AGA, (5) 21/20218-6672/10.

Roman Gubern donde la publicidad es «el arte y la técnica de generar un deseo en un consumidor potencial y de transformar este deseo en necesidad, para desencadenar en el sujeto el acto volitivo y económico de la compra»,[48] podríamos decir que en los carteles de temática higiénica se sustituye el sentimiento de deseo hacia un producto, por el de alerta o precaución ante una enfermedad, el consumidor potencial por el enfermo potencial y se modifica el acto de comprar por el de adquirir hábitos saludables.

Para generar estas sensaciones en los lectores se recurre a la sugestión, siempre presente en los mensajes publicitarios, dirigiéndola directamente a las emociones del receptor para seducirle y motivarle hacia la compra de un producto: «Los productos comerciales, según Dichter, más que vender el servicio objetiva y conscientemente perceptible, venden en realidad a su comprador el sentimiento de seguridad, éxito, protección, poder, elegancia, estatuto social, sexualidad, etc».[49] Los carteles de higiene no buscan, como hemos dicho, vender un producto, y aunque su mensaje tiende a ser más reflexivo que comercial sí podemos entender que lo que se ofrece es salud[50] a través de la sugestión transmitida principalmente por tres emociones. Por un lado, la sensación de peligro que supone el contraer una de estas enfermedades, por otro, la de rechazo ante aquellas personas que no siguen preceptos saludables y, finalmente, el miedo de ser repudiado socialmente si se es contagiado, junto con el terror a la enfermedad y asimismo a la muerte.

Es de este modo como este tipo de cartel se convirtió en un recurso eficaz gracias a que el mensaje persuasivo, compuesto por texto e imagen, llegaba de forma directa a un gran número de ciudadanos/as con grandes probabilidades de recibir una respuesta exitosa para el interés del emisor. En el caso de los carteles de higiene los emisores fueron, por un lado y principalmente, los médicos higienistas que buscaron, motivados por la ideología regeneracionista, remitir las muertes constantes causadas por enfermedades infecciosas y, por otro, los dirigentes del país que vieron como la economía y producción descendía ante las continuas bajas sufridas por dichas enfermedades. Como ya hemos mencionado, la escuela fue el epicentro de información para los futuros trabajadores y para las familias, por lo que se convirtió en un lugar idóneo para colgar este tipo de carteles.

> Los carteles pasaron a ser, por tanto, una fuerza poderosa para modelar la opinión pública. Hay que recordar que fueron la primera forma mediante la que muchas personas pudieron acercarse al mundo de la imagen. Se construyeron, así, en una herramienta de persuasión social

[48] GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, Román: *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*, Barcelona: Editorial Gustavo o Gili, 1987, p. 203.

[49] Ibídem, p. 211.

[50] PERDIGUERO GIL, Enrique y CASTEJÓN BOLEA, Ramón: «Introducción», en Ramón Castejón Bolea, Enrique Perdiguero Gil y José Luis Piqueras Fernández (ed.): *Las imágenes de la salud: cartelismo sanitario en España (1910-1950)*, Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2012, p. 14.

de primer orden, utilizada, tanto por la publicidad, como por las autoridades y partidos políticos. El éxito del cartel en estos ámbitos fue el que hizo pensar en su utilidad para producir una mejora en las prácticas de salud de la población.[51]

Asimismo, muchas de las frases utilizadas en los carteles escolares de higiene son cortas y directas para llamar la atención del lector, de hecho, podríamos denominarlas slogans precisamente por lo directo, corto, imperativo y funcional de su mensaje. El objetivo fundamental del slogan «no está en su sentido, sino en su impacto; no en lo que quiere decir, sino en lo que quiere hacer».[52] De esta manera, encontramos en los carteles escolares de higiene frases que de una manera contundente y sin lugar a dudas invitan, o más bien obligan al lector a cambiar de hábitos. Por ello es habitual encontrar el uso recurrente de la segunda persona del pronombre personal tanto en singular como en plural[53]: «La limpieza es la salud»; «Defendeos de los mosquitos»; «La viruela se evita con la vacunación»; «El alcohol extenúa y mata las energías del hombre» o «Las madres que no acostumbran a sus hijos a los cuidados bucales adelantan la vejez de aquellos».

Por otro lado, y al igual que sucedió con los carteles publicitarios de la época, se convocaron concursos para la realización de carteles escolares de higiene.[54] Estos fueron realizados por artistas afines al movimiento artístico modernista. Es el caso del cartel contra la tuberculosis que fue pintado por el artista Eulogio Varela, perteneciente a la escuela de Madrid.[55]

### 2.4. Relación entre texto e imagen en los carteles escolares de higiene

Si ponemos la atención sobre la relación existente entre texto e imagen en estos carteles, podemos comprobar que en el caso de la lucha contra la tuberculosis y la higiene bucal, el espacio disponible está ocupado en su totalidad por imágenes y texto que lo

[51] Ibídem, p. 9.

[52] Cita de Oliver Reboul, en GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, Román: *La mirada opulenta…* , p. 210.

[53] Ibídem, p. 208.

[54] El primer concurso de carteles publicitario, que fue imitado inmediatamente, se convocó en 1897 por parte de la casa de licores de Vicente Bosch para promocionar Anís del Mono, sin embargo, fue el Círculo de Bellas Artes de Madrid quien promovió constantemente la convocatoria de concursos de carteles, pues tenía un gran interés por la creación de este material gráfico. QUINTAS FROUFE, Eva: «Origen y proliferación de los concursos de carteles a principios del siglo XX: el concurso de la perfumería Gal (1916)», Área Abierta, n.º 21, pp. 4 y 6.

[55] Véase la biografía completa y más detallada de Eulogio Varela en la realizada por el crítico de arte: ARNIZ SANZ, Francisco Manuel: *Homenaje a Eulogio Varela (1868-1955). Con motivo del XXV Aniversario de su muerte*, Puerto de Santa María: Fundación Municipal de Cultura Excmo. Ayuntamiento del Puerto de Santa María, 1980.

dividen en dos secciones, las actitudes adecuadas para evitar las enfermedades, por un lado, y las consecuencias de una rutina inadecuada o antihigiénica para la salud, por otro. En el caso del cartel contra la tuberculosis del doctor Verdes Montenegro, esta división es en vertical, situándose en la parte izquierda la imagen de una casa sucia y desordenada frente a la de una casa limpia, a la derecha; y debajo de ambas, la de un hombre con buena salud frente a la imagen de un hombre enfermo. En el centro, invadiendo a veces los márgenes, vemos los diferentes preceptos que propician la prevención de esta enfermedad. Por último, en la parte inferior izquierda se muestra la imagen de un pulmón sano y otro afectado por la tuberculosis junto con el bacilo de Koch, propagador de esta enfermedad, y se insiste de nuevo en los hábitos que conservan la salud y aquellos que «evitan el mal».

El cartel de Vicente Pérez Cano, como decimos, utiliza la misma estructura pero en este caso en horizontal, diferenciando el espacio de la parte superior para mostrar las afecciones que pueden surgir a causa de una mala higiene bucal y dejando la parte más inferior del cartel, para aconsejar lo beneficioso del cuidado dental. En las esquinas del mismo se muestran citas relacionadas con el cuidado de la boca de personalidades célebres como Sahardi, filósofo persa, Miguel de Cervantes, u otros consejos higiénicos.

En el resto de carteles se muestran los preceptos que se deben seguir acompañados de imágenes. La relación entre texto e imagen cambia según el caso. Por ejemplo, en los carteles de Eduardo Castañer sobre la higiene y la desinfección y la viruela, el peso del espacio es asumido casi en su totalidad por el texto, aunque se incluye alguna imagen teniendo mayor presencia en el cartel de la viruela que en el de higiene y desinfección. En el cartel contra el paludismo de Verdes Montenegro las imágenes son las principales protagonistas.

Por último, el cartel de Francisco Salgado sobre la lucha contra el alcohol combina todas estas opciones. Por un lado, encontramos en el lado izquierdo del mismo el aspecto positivo de no ingerir bebidas alcohólicas al mostrar un hígado sano y, en contrapartida, las consecuencias negativas si se bebe alcohol. Asimismo, incluye imágenes que muestran los peligros de la bebida y que se combinan con un extenso texto compuesto por 15 sentencias que informan sobre las consecuencias físicas y morales producidas por la ingesta de alcohol.

Si detenemos la mirada brevemente en el texto de estos carteles vemos la referencia continua que se hace, por un lado, a datos cuantitativos para, posiblemente, provocar la sugestión que mencionábamos anteriormente a través de emociones como el miedo. Sobre todo se recurre a plasmar los datos de la alta tasa de afectados por las consecuencias de una mala higiene, tal y como ya hemos visto. Por otro lado, se alude continuamente a otros países para concienciar, tanto a la sociedad como al estado, del atraso que tenía España en cuanto a higiene se refiere. Enfermedades como la viruela ya estaban erradicadas en estos momentos en otros países.

La tipografía del texto también va a ser una forma de llamar la atención. Los grafistas recurrieron a las artes tipográficas para poner en valor el texto y atraer así la mirada a las sentencias más importantes.[56] Tal hecho lo comprobamos en el uso de color, fundamentalmente el rojo, o de letras negritas para destacar determinadas palabras o frases, recurso continuo en estos carteles escolares.

Dichos ejemplos los podemos ver en la pregunta y respuesta que lanza Pérez Cano destacada en dicho color: «¿Es necesario el aseo de la dentadura? Sí» o en la palabra «humanizada» que repite, aunque con diferente formato y tamaño, Eduardo Castañeda en el cartel dedicado a la vacunación de la viruela. Un cartel en el que el texto ocupa casi la totalidad del espacio y el cambio de tipografía es continuo, siendo casi cada frase de un formato, fuente y tamaño diferentes.

En el título del cartel contra el alcoholismo de Salgado Faura, vemos también la combinación de colores utilizando el color rojo, tal vez como símbolo de lo negativo y peligroso, para escribir la palabra «alcoholismo» y el azul, como lo correcto y saludable, para la palabra «salud». En este caso el color rojo será una constante en todo el cartel para destacar palabras que nos recuerdan al «enemigo» a evitar y sus peligros: «las bebidas alcohólicas», «alcohol», «el hombre alcoholizado», «los alcohólicos», «neuróticos», «epilépticos», «imbéciles», «idiotas», «raquíticos», «escrofulóideos», «tuberculosos», «por el alcohol», «borracho», «estando alcoholizados» y «al vicio del alcohol».

En general las imágenes de los carteles escolares de higiene son simples en cuanto a su composición y representación, tal vez para que existiera una mayor identificación, principalmente por parte de la clase popular. Lo que más se dibuja en los mismos es la figura humana de una manera realista acatando los preceptos higiénicos o sufriendo las consecuencias de la enfermedad. Autores como John Barnicoat consideran que «Un diseño objetivo y directo será siempre atractivo para la mayoría, y un diseño tosco y amateur conseguirá siempre cierta aceptación entre el público. Estos dos elementos son constantes de la naturaleza del idioma popular aplicado al diseño de carteles»[57].

Otra evidencia del realismo que buscan mostrar los autores de los carteles escolares de higiene en las imágenes, está relacionado con la demostración de la veracidad de la ciencia. De este modo, se educaba a los lectores de los mismos frente a la posibilidad de evitar estas enfermedades y erradicar, de esta manera, los hábitos antihigiénicos que atraían insalubridad. Un ejemplo de esto lo encontramos en el cartel de la tuberculosis donde se representa el bacilo de Koch visto a través de un microscopio, con este dibujo quedaba justificado el motivo real que provocaba di-

[56] GARRIGA-NOGUÉS, Román Gubern: *La mirada opulenta…*, p. 210.

[57] BARNICOAT, John: *Los carteles. Su historia y su lenguaje*, Barcelona: Gustavo Gili, 1976, p. 193.

cha enfermedad y asimismo se extinguía cualquier tipo de superstición o creencia popular al respecto.

## 3. CONCLUSIONES

Para finalizar, lanzamos una serie de preguntas a modo de conclusión que intentaremos, asimismo, dar respuesta por medio de algunas reflexiones. En primer lugar, sería interesante saber si se consiguió ese acercamiento a la clase popular a través de la escuela que tanto se pretendió, para divulgar los preceptos higiénicos. Posiblemente el acercamiento fue mayor, pero no fue la única solución para erradicar el problema, para ello el compromiso de los gobernantes tuvo que ser más firme. La legislación nos demuestra que el proceso fue muy lento con respecto a la urgencia que se requería y a las actuaciones de los países vecinos. Un ejemplo que hemos visto es el del caso del paludismo, pues no fue hasta 1915 cuando se inició realmente una campaña seria para erradicar esta enfermedad.[58] Otro ejemplo, no fue hasta 1913 cuando se promulgó un Real Decreto que obligaba la inspección de los dientes a escolares en centros públicos y privados de primera enseñanza.[59]

En segundo lugar, nos planteamos hasta qué punto el cartel de higiene, y concretamente el cartel de higiene escolar, funcionó de vehículo para divulgar preceptos higiénicos. El doctor Royo Villanova, en el II Congreso de la tuberculosis celebrado en 1912, mostró su opinión contraria hacia dicho material gráfico por la imposibilidad que tenían muchos ciudadanos/as a leerlos: «¡Idles a esos con cartelitos de "no se puede escupir en el suelo" y "se prohíbe fumar"!». Sin embargo, algunos compañeros dentistas de Vicente Pérez Cano le manifestaron que vieron aumentar el número de pacientes gracias al cartel: «Solo por haber estado expuesto el cartel en una librería de esta villa, llevo hechas varias limpiezas de dentadura».[60] Con respecto a lo que se refiere al ámbito escolar, tal vez nos pueda servir de guía para conocer el posible éxito que tuvieron estos carteles, los inventarios que muchas escuelas presentaron al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes para solicitar la creación de escuelas mixtas, en ellos vemos como algunos de estos carteles son citados. Asimismo, las reediciones existentes de algunos de estos carteles nos indican que al menos fueron expuestos.

[58] RODRÍGUEZ OCAÑA, Esteban: «El control del paludismo en la España… », p. 117.

[59] El 20 de septiembre de 1913 se promulgó un Real Decreto que obligaba la inspección de los dientes de los escolares, tanto de los centros públicos como privados, de primera enseñanza. CASADO, Antonio; ROMERO, Martín y CASTAÑO, Antonio: «The origins of school dentistry in Spain», *Journal of the History of Dentistry*, vol. 48, n.º 3, p. 108.

[60] PÉREZ CANO, Vicente: «Vulgaricemos la higiene dentaria… », p. 171.

Por último, nos quedaría por preguntar por la metodología que utilizaron los maestros/as para transmitir la enseñanza de la higiene a través de estos carteles, así como la recepción de los alumnos/as, ambos aspectos muy difíciles de conocer. Sin embargo, sí podemos acercarnos a las indicaciones que daban estos médicos sobre el método a seguir para explicar sus carteles, pues en la mayoría de las ocasiones fueron ellos mismos quienes de forma desinteresada se acercaron a los colegios públicos a dar conferencias para concienciar a los niños y niñas. Es el caso de Vicente Pérez Cano quien dejó su testimonio de cómo realizaba sus charlas escolares:

> Con frecuencia comenzaba mi explicación diciendo a los pequeñuelos que yo les quería por tener muchos hermanos, niños y niñas, como aquellos simpáticos y buenos; que tuvieran atención porque les iba a decir lo que es la dentadura y la enorme utilidad de sus funciones (…) Todo era expuesto con la posible brevedad, lentitud y sencillez y aclarado con fáciles ejemplos (que mostraba a través de mi cartel).[61]

También contamos, como se ha visto, con la opinión del consejo que evaluó dichos carteles gracias a los informes que se conservan. Todos coinciden en lo conveniente de estos carteles, pues le daban un gran valor a lo ya mencionado anteriormente, transmitir los preceptos higiénicos desde la primera enseñanza. El apoyo que dieron a estos carteles nos indica el respaldo que el Ministerio ofreció al método intuitivo, desde donde se animó a la creación de este material didáctico para otras materias:

> A los carteles gráficos de propaganda de sencillos preceptos higiénicos contra la tuberculosis y de la necesidad de vacunación contra la viruela, examinados e informado favorablemente por esta sección, sigue hoy otro cartel contra los destructores efectos del alcoholismo (…). De esperar es, en vista de estas tendencias, que armonizados lo útil con lo agradable vengan pronto cuadros sobre asuntos históricos y sobre escenas morales.[62]

En definitiva, podemos decir, que el cartel de higiene escolar fue un recurso valorado positivamente para acercar la educación de la higiene a la escuela, en concreto, y desde ahí a toda la sociedad en general, principalmente a las clases populares.

[61] Ibídem, pp. 169 y 170.
[62] AGA, (5) 21/20218-6672/10.

24

# La Alemania Nazi y el uso de la propaganda negra en España durante la Segunda Guerra Mundial

Mercedes Peñalba-Sotorrío

*Manchester Metropolitan University*

En abril de 1944, el entonces ministro de Asuntos Exteriores, Francisco Gómez-Jordana y Sousa, escribía al secretario general del Movimiento, José Luis de Arrese Magra, para transmitirle una de las numerosas quejas que había recibido de la Embajada británica respecto a la actitud de la Falange y el reparto de propaganda antialiada en España: «en los últimos días han sido visitadas, amenazadas y en algunos casos cruelmente maltratadas por elementos falangistas, llegando al extremo de ser torturadas, ciertas personas por la razón única de ser recibidoras de dichos boletines»,[1] refiriéndose a los boletines de información de la Embajada alemana en España. La acusación resultaba aún más grave, puesto que desde la llegada de Gómez-Jordana al Ministerio de Asuntos Exteriores, y ya oficialmente desde el 1 de octubre de 1943, la España franquista había abandonado la no beligerancia para volver a la neutralidad. Este giro político conllevaba la obligación por parte del gobierno español de no favorecer a ninguno de los combatientes, lo que implicaba otorgar un trato igualitario a ambas propagandas, tal y como recordaba el ministro en su misiva. Sin embargo, la respuesta de Arrese a la misma era altamente significativa:

> Yo juzgo ofensiva para el Caudillo tal suposición; pero deseando colaborar a las buenas relaciones que Vd. invoca, contesto a dicha nota rogándole se dirija al Sr. embajador y le pregunte, como único procedimiento para abrir la información que pide, quiénes son «las personas torturadas por la razón única de ser recibidores de boletines» informativos de la Embajada, esperando desde luego que estas personas sean autoridades, ya que de lo contrario sería la propia Embajada la que hubiera cometido actividades ilegales, pues bien claro está establecido que

[1] Carta del ministro de Asuntos Exteriores al secretario General del Movimiento, José Luis de Arrese Magra, 28 de abril de 1944. Archivo General de la Universidad de Navarra (AGUN), Fondo José Luis de Arrese Magra.

> dichos boletines no pueden ser enviados más que a autoridades. Por mi parte tenga la seguridad de que si la Embajada concreta su denuncia, ordenaré abrir inmediatamente una investigación a fondo y si los «torturadores» fueran falangistas serán debidamente sancionados. Sin embargo, no debe olvidar el embajador inglés que muchos rojos encubren sus actividades comunistas con una más o menos aparente anglofilia y que aunque amparar a estos rojos pueda ser atacar a España, perseguirlos no es ciertamente perseguir a Inglaterra.[2]

Arrese Magra buscaba así evadir cualquier responsabilidad respecto al comportamiento falangista, especialmente al requerir datos específicos sobre los denunciantes, algo que la Embajada británica ya había anunciado que no haría, puesto que las víctimas temían ser objeto de mayores represalias.[3] No contento con ello, el secretario general le daba la vuelta a la situación, culpando a la Embajada, no solo de violar la ley al repartir sus boletines de forma más amplia de la permitida, sino incluso de proteger a los enemigos del régimen. Poco importaba que los boletines de información de la Embajada alemana recibieran un trato preferente, como indicaría el embajador estadounidense, Carlton Hayes, poco tiempo después.[4] En el fondo, se trataba de una reacción defensiva, no solo ante las quejas británicas, sino también ante las presiones de Gómez-Jordana, que llevaba meses recordándole una política de neutralidad que se resistía a seguir, como prueba la documentación del propio Arrese. Si bien la derrota alemana en la batalla de Stalingrado y la rendición italiana habían calado en gran parte de la elite franquista, que comenzaba a ver con claridad una más que probable victoria aliada, resulta evidente que no lo había hecho aún en el liderazgo falangista, que se resistía a abandonar su estrecha colaboración con la Alemania nazi.

De hecho, las evasivas de Arrese ocultaban precisamente eso, la colaboración directa del partido único, Falange Española Tradicionalista (FET) y de las Juntas de Ofensiva Nacional-Sindicalista (JONS), en las campañas de propaganda desarrolladas por la Embajada alemana, especialmente el Gran Plan. Una colaboración que, como veremos a continuación, había sido sancionada por el propio Francisco Franco y de la que Gómez-Jordana parecía no haber sido informado.[5] El objetivo del presente

[2] Carta del secretario General del Movimiento al Ministerio de Asuntos Exteriores, 29 de abril de 1944. AGUN, Fondo José Luis de Arrese Magra.

[3] Carta del ministro de Asuntos Exteriores al secretario General del Movimiento, 28 de abril de 1944. AGUN, Fondo José Luis de Arrese Magra.

[4] Carta de Carlton J.H. Hayes al ministro de Asuntos Exteriores, Madrid, 1 de junio de 1943. Archivo General de la Administración (AGA), Asuntos Exteriores, 82-03690; Francisco Gómez-Jordana a José Luis de Arrese Magra, Madrid, 9 de octubre de 1943, AGUN, Fondo José Luis de Arrese Magra.

[5] ROS AGUDO, Manuel: *La guerra secreta de Franco, 1939-1945*, Barcelona: Editorial Crítica, 2002, pp. 297-298; GÓMEZ-JORDANA SOUSA, Francisco; SECO SERRANO, Carlos y GÓMEZ-JORDANA PRATS, Rafael: *Milicia y diplomacia: diarios del Conde de Jordana, 1936-1944*, Burgos: Dossoles, 2002, pp. 228-229.

capítulo es, precisamente, explicar los orígenes y objetivos del Gran Plan, así como detallar el alcance de la colaboración española en la elaboración del mismo y, por último, analizar el uso de la propaganda negra en el contexto de dicha campaña, con el objeto de arrojar luz sobre el funcionamiento y objetivos de la propaganda nazi en España durante este periodo.

La dirección de las campañas de propaganda alemana en España durante la Segunda Guerra Mundial estuvo principalmente en manos de Josef Hans Lazar, agregado de prensa de la Embajada alemana en España desde 1938, quien durante los primeros años del conflicto trabajó en estrecha colaboración con el embajador Eberhard von Stohrer. Hans Lazar, austriaco de origen, había sido enviado a España como corresponsal de la agencia Transocean por Joachim von Ribbentrop, pero su experiencia en el campo de la prensa y al servicio de Alemania se remontaba al comienzo del periodo de entreguerras.[6] Por su parte, el embajador alemán, que ya se había encargado de organizar campañas de propaganda en España durante la Primera Guerra Mundial,[7] resultó fundamental desde su regreso a España en el desarrollo, no solo de las primeras campañas, sino en el diseño e implementación inicial del Gran Plan, la que sería la campaña de propaganda alemana más importante que se llevó a cabo durante la Segunda Guerra Mundial. Gracias al aumento de la influencia nazi en España durante la Guerra Civil española, pero también a la habilidad y don de gentes de Hans Lazar y al toque diplomático de Stohrer, el aparato propagandístico nazi creció exponencialmente en España durante los primeros años de la contienda.[8] De hecho, la Embajada alemana en Madrid era en 1941 la más grande del Reich, con 42 consulados en total;[9] siendo definida por el embajador Hans-Adolf von Moltke a su llegada a finales de 1942 como una «hidra de múltiples cabezas».[10] Para entonces, 432 personas trabajaban directamente para Lazar.[11]

Pero a pesar de la importancia y alcance del aparato propagandístico alemán en España, la entrada de Estados Unidos en la guerra, el estancamiento en el frente del Este y, especialmente, el aumento de la propaganda aliada en la Península Ibérica registrado en 1941, llevaron a Lazar y Stohrer a diseñar y lanzar una campaña de pro-

[6] Auswärtiges Amt (AA), Politisches Archiv (PA), Josef Hans Lazar, Akt 8.624 y Botschaft Madrid Personalakten, Hans Josef Lazar.

[7] WADDINGTON, Lorna Louise: «The Anti-Komintern and Nazi anti-Bolshevik propaganda in the 1930s», *Journal of Contemporary History*, vol. 42, n.º 4, 2007, pp. 573-594; AA, PA, Botschaft Madrid, 716.

[8] Ver PEÑALBA SOTORRÍO, Mercedes: «Beyond the War: Nazi Propaganda Aims in Spain during the Second World War», *Journal of Contemporary History*, vol. 54, n.º 4, 2019, pp. 902-926.

[9] RUHL, Klaus-Jörg: *Franco, Falange y «Tercer Reich»: España en la Segunda Guerra Mundial,* Madrid: Akal, 1986, p. 279.

[10] Diario secreto de Hans Adolf von Moltke, enero-marzo de 1943, pp. 1-2, AGA, Asuntos Exteriores, 82/11809.

[11] GARRIGA ALEMANY, Ramón: *Las relaciones secretas entre Franco y Hitler,* Buenos Aires: J. Álvarez, 1965, p. 57.

paganda aún más ambiciosa, el Gran Plan, que se pondría en marcha en enero de 1942. En un principio, la preocupación germánica por el aumento de propaganda británica puede resultar exagerada. Al fin y al cabo, Alemania gozaba de una clara influencia y trato preferente en España desde que prestara sus servicios al ejército franquista durante la Guerra Civil. De hecho, en un principio, la diplomacia cultural británica, sobre todo en cuanto a distribución de libros y establecimiento y calado de escuelas, no podía competir con la fuerte presencia germánica.[12] Pero hacia el otoño de 1941, las cosas parecían haber cambiado, tal y como señalaba el director del Instituto Británico en Madrid, Walter Starkie:

> The best tribute to the growing sympathy for England among all classes in Spain is the ceaseless Gestapo watchfulness against us. We are full of spies and counter-spies and hardly a day passes without the Embassy informing me that I am being followed and tracked. Some tell me that I am regarded as a spy, others that we are fomenting plots in the Institute.[13]

Aunque es necesario poner en duda las afirmaciones de Starkie, resulta significativo que, a pesar de las dificultades que el Reino Unido encontró a la hora de establecer un Instituto Británico en España, el número de alumnos pasara de 160 en el primer cuatrimestre del año 1941 a 762 en el tercer cuatrimestre del año 1942; incluso a comienzos de 1942, el Instituto Británico comenzó a restringir las invitaciones a sus eventos por falta de espacio.[14] La influencia británica sobre las elites españolas continuó creciendo durante el resto de la contienda, lógicamente impulsada por la evolución militar de la misma.

Por si el aumento de las actividades británicas en el país no fuera suficiente para preocupar a la diplomacia alemana, en febrero de 1941 Franco había decidido posponer la entrada en la guerra indefinidamente, el gobierno español había prohibido a sus ciudadanos aceptar puestos de responsabilidad en las agencias de prensa extranjera y servir como corresponsales de prensa para organizaciones no españolas.[15] A la hora de la verdad, estas restricciones hicieron poco, por no decir nada, para evitar que aquellos españoles que ya trabajaban para la Embajada alemana siguieran haciéndolo, pero sí que marcó un cambio claro en la política exterior del gobierno franquista.

En este contexto, las estrechas amistades que Hans Lazar había establecido con altos cargos de la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda dentro de FET, así como

[12] CORSE, Edward: *A battle for neutral Europe: British cultural propaganda during the Second World War*, Londres: Bloomsbury, 2013, p. 23, 90, 93 y 122.

[13] Ibídem, p. 52.

[14] Ibídem, p. 147 y 160.

[15] MORENO CANTANO, Antonio César: *Los servicios de prensa extranjera en el primer franquismo (1936-1945)*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2008, p. 158 (Tesis Doctoral).

una estrecha colaboración con los directores de los principales periódicos de Madrid serían fundamentales para garantizar y explicar el alcance y funcionamiento del Gran Plan.[16] Este se diseñó, ante todo, para contrarrestar la propaganda aliada, interceptando e impidiendo su reparto, al tiempo que se diseminaba propaganda negra a favor de Alemania y se ponía en marcha una campaña de rumores o *Flüsterpropaganda*. Todas las publicaciones, carteles, folletos y hojas volanderas diseminados en el marco de esta campaña aparecían como publicaciones anónimas o independientes, en ningún caso conectadas con la Embajada alemana, aunque de vez en cuando reconociendo un origen falangista. Lo que es más importante, el éxito del Gran Plan dependía en gran medida de FET, que se encargaba tanto de la intercepción de materiales enemigos como de la diseminación de otros nuevos.[17] A diferencia de otras campañas, el plan había sido descrito por Stohrer como «puramente español», diseñado desde la perspectiva española, teniendo en cuenta los pensamientos, argumentos y simpatías españolas y basado en la participación de colaboradores españoles. No puede extrañar, por tanto, que el Gran Plan identificara públicos específicos y contemplara la creación de materiales propagandísticos para ellos: camisas viejas, católicos, carlistas, intelectuales, obreros.

Prueba de esta estrecha colaboración entre agentes alemanes y españoles es el hecho de que el plan contara con el apoyo del entonces ministro de Asuntos Exteriores, Ramón Serrano Suñer, y desde mediados de 1942, con la aprobación directa de Franco. De hecho, Stohrer consideraba la ayuda española primordial si se quería contrarrestar con efectividad la propaganda aliada en España. Sin embargo, el Gran Plan no contaba con un amplio presupuesto. Apenas 150 000 pesetas frente a los 6 millones que se suponía la Embajada británica invertía en propaganda para España. A pesar de ello, la Embajada alemana, con la colaboración de FET, logró crear toda una estructura que podía distribuir desde 2 millones de folletos al mes hasta 10 millones si fuera necesario.[18] Los encargados del plan aseguraban influir cada día sobre 2 millones

[16] LONGERICH, Peter: *Propagandisten im Krieg: die Presseabteilung des Auswärtigen Amtes unter Ribbentrop*, Múnich: R. Oldenbourg, 1987, p. 305; MORENO CANTANO, Antonio César: *Los servicios de prensa extranjera en el primer franquismo (1936-1945)…*, p. 127; Josef Hans Lazar al Ministerio de Asuntos Exteriores, 29 de agosto de 1939, AA, PA, Botschaft Madrid, 788.

[17] DANKELMANN, Otfried: «Der faschistische "Grosse Plan". Zur Propaganda-tätigkeit des deutschen Imperialismus in Spanien während des zweiten Weltkrieges», *Zeitschriften für Geschichtswissenschaft*, n.º 5, 1969, pp. 601-610; RUHL, Klaus-Jörg: *Franco, Falange y «Tercer Reich»: España en la Segunda Guerra Mundial…*, pp. 41-42; SCHULZE SCHNEIDER, Ingrid: «La propaganda alemana en España 1942-1944», *Espacio, tiempo y forma. Serie V, Historia contemporánea*, n.º 7, 1994, pp. 371-386.

[18] Correspondencia entre Eberhard von Stohrer y el Ministerio de Asuntos Exteriores, 11 de febrero de 1942 y 15 de octubre de 1942, AA, PA, Grosse Plan, R67661, n.º 369 y n.º 2578; 16 de julio de 1942, AA, *Akten zur deutschen auswärtigen Politik, 1918-1945 (Baden-Baden 1950)*, serie E, vol. 3, n.º 98 y 17 de julio de 1942, serie E, vol. 3, n.º 104; RUHL, Klaus-Jörg: *Franco, Falange y «Tercer Reich»: España en la Segunda Guerra Mundial…*, pp. 41-42 y 139.

de personas.[19] La distribución de dichos materiales propagandísticos dependía de la colaboración de la Dirección General de Seguridad y de miles de voluntarios encubiertos, en su mayoría falangistas, excombatientes de la Guerra Civil y más adelante de la División Azul, que, organizados en grupos, creaban, diseminaban e interceptaban materiales de propaganda.[20] Un presupuesto pequeño podía llegar muy lejos con la colaboración de un Estado cómplice.

El Gran Plan era el epítome de una relación casi simbiótica entre Falange y la Embajada alemana. Alemania se beneficiaba de la creación de un extenso aparato de propaganda, al tiempo que entorpecía los intentos aliados por influir sobre el país y trataba de integrar España, cultural y económicamente, dentro del Nuevo Orden.[21] Por su parte, la Falange aprovechaba el apoyo alemán para desarrollar su propia agenda política, buscando consolidar, y a ser posible ampliar, la influencia del partido sobre la política española.[22]

¿Pero en qué consistía realmente el Gran Plan? ¿y qué mensajes diseminaba? Dado el carácter contra-propagandístico del proyecto, la mayor parte de los temas tratados venían determinados por la propaganda aliada. No es extraño, por tanto, que se centraran en destacar las debilidades de los Aliados, en ensalzar al Tercer Reich como defensor del cristianismo o en cantar las bondades del Nuevo Orden. Mensajes más fáciles de diseminar en una nueva etapa del conflicto marcada por el renovado enfrentamiento entre el Tercer Reich y la Unión Soviética. El nuevo estado de cosas permitía a los propagandistas recuperar y revitalizar los argumentos antibolcheviques que tan efectivos habían sido durante la Guerra Civil y utilizar la alianza entre los Aliados y

[19] Eberhard von Stohrer al Ministerio de Asuntos Exteriores, 20 de enero de 1942, AA, PA, Grosse Plan R67661, n.º 2872.

[20] Correspondencia entre Eberhard von Stohrer y el Ministerio de Asuntos Exteriores, 11 de febrero de 1942, AA, PA, Grosse Plan, R67661, n.º 369; 16 de julio de 1942, AA, *Akten zur deutschen auswärtigen Politik, 1918-1945 (Baden-Baden 1950)*, serie E, vol. 3, n.º 98 y 17 de julio de 1942, serie E, vol. 3, n.º 104; RUHL, Klaus-Jörg: *Franco, Falange y «Tercer Reich»: España en la Segunda Guerra Mundial…*, pp. 41-42 y 139.

[21] En la segunda mitad de 1942, ante la posibilidad de un desembarco Aliado en el Mediterráneo, España recuperó una posición crucial en los planes alemanes, especialmente en términos económicos. LEITZ, Christian: *Nazi Germany and neutral Europe during the Second World War*, Mánchester: Manchester University Press, 2000, p. 130.

[22] Sobre la colaboración falangista con la Alemania nazi pueden consultarse los trabajos de RUHL, Klaus-Jörg: *Franco, Falange y «Tercer Reich»: España en la Segunda Guerra Mundial…*; BOWEN, Wayne H.: *Spaniards and Nazi Germany collaboration in the new order*, Columbia: University of Missouri Press, 2000; MORANT I ARIÑO, Toni: «Envers la Nova Europa (i tornada). La collaboració de la Sección Femenina i del Frente de Juventudes en les activitats "culturals" de les Joventuts Hitlerianes (1940-1943)», en Daniel Lanero Táboas, Ana Cabana Iglesia y Víctor Santidrián Arias (eds.): *VII Encuentro de Investigadores del franquismo*, Santiago de Compostela: Universidad Santiago de Compostela y Fundación 10 de marzo de Comisiones Obreras (CCOO) de Galicia, 2011, pp. 571-581.

la Unión Soviética para denunciar a las potencias occidentales como anticristianas y antieuropeas.[23]

Dada la duración del Gran Plan hasta bien entrado 1944 y a la ingente cantidad de materiales que produjo, el presente capítulo se centrará en el análisis específico del uso de la propaganda negra y, más concretamente, del entretenimiento como vehículo propagandístico. La propaganda negra, como su propio nombre sugiere, es aquella que oculta sus orígenes y que es elaborada por organizaciones clandestinas. En ocasiones, se presenta como proveniente de autoridades reconocidas por el público al que se dirige. Por su parte, la propaganda gris es completamente anónima.[24] En el caso del Gran Plan, y más específicamente en el uso del entretenimiento como vehículo de la actividad propagandística, la Alemania Nazi hizo uso tanto de propaganda negra como de propaganda gris, tal y como veremos a continuación. En este contexto, el Gran Plan hizo uso habitual de la ironía, el humor y el entretenimiento para reforzar los sentimientos antialiados ya presentes en una parte de la sociedad española. Para ello hicieron uso de crucigramas tácitamente relacionados con la marcha de la guerra, así como de historietas y publicaciones humorísticas como *Humor de Bolsillo.*[25] Como señalara Aldous Huxley, la parodia y la caricatura encierran algunas de las críticas más mordaces.[26] No es extraño, por tanto, que su uso haya sido habitual en la propaganda de guerra, siendo especialmente relevante en este contexto su extensiva utilización durante la Primera Guerra Mundial.[27] De hecho, el gobierno alemán ya había hecho uso de la caricatura como vehículo de propaganda en países neutrales durante este periodo, con unos objetivos y tácticas en ocasiones muy similares a los que la propaganda nazi iba a utilizar más de veinte años después: explicar las derrotas, reafirmar la creencia en la superioridad alemana y la victoria final, y presentar a Alemania como defensora de las pequeñas naciones frente a una Inglaterra opresora.[28] En este sentido, tanto durante la Primera como la Segunda Guerra Mundial, las caricaturas raramente atacaban a Francia, siendo su principal objetivo el Reino Unido.

Como ya señaló el propagandista chino Wang Dunqing, impulsor de la guerra de la caricatura frente a la invasión japonesa, la caricatura es capaz de «excitar las emociones de la gente, animar a los soldados a enfrentarse sin miedo a la muerte, aumentar el

[23] Ver WADDINGTON, Lorna Louise: «The Anti-Komintern and Nazi anti-Bolshevik propaganda in the 1930s» …, pp. 573-594.

[24] NEWCOURT-NOWODWORSKI, Stanley: *Black Propaganda in the Second World War,* Stroud: Sutton, 2005, p. 4.

[25] AA, PA, Grosse Plan, R67661 y R67664.

[26] Citado en CULL, Nicholas John; CULBERT, David y WELCH, David: *Propaganda and mass persuasion: a historical encyclopedia, 1500 to the present*, Santa Bárbara: ABC-CLIO, 2003, p. 66.

[27] DEMM, Eberhard: «Propaganda and Caricature in the First World War», *Journal of Contemporary History*, vol. 28, n.º 1, 1993, pp. 163-192.

[28] Ibídem, pp. 166-167 y 177-178.

patriotismo de la población y de lanzar un serio ataque contra el enemigo».[29] Cuando se utiliza dentro de una campaña de propaganda negra, el uso de la caricatura puede llegar a ser más efectivo, ya que oculta hasta cierto punto sus objetivos propagandísticos detrás del mero entretenimiento.

Los materiales de este tipo, el folleto *Crucigramas*, publicaciones satíricas como *La Colección de los 7* y juveniles como *Hazañas y Heroísmo*, se distribuían normalmente en lugares públicos como peluquerías, farmacias y cafés.[30] En ocasiones, como ocurría con *La Colección de los 7* y más adelante con *Humor de Bolsillo*, se comercializaban a través de una pequeña suscripción, lo que favorecía que se vieran más como publicaciones de entretenimiento que como pura propaganda. De la misma manera, no puede sorprender que la tirada de publicaciones de este tipo fuera, en principio, mucho más alta que la de los boletines de información de la embajada, un tipo de publicación oficialmente alemana y más orientada a las élites que al público en general. Así, en los inicios del Gran Plan, *La Colección de los 7* presentaba una tirada de entre 250 000 y 300 000 ejemplares semanales, mientras que *Crucigramas* se situaba en los 130 000 y los 160 000 ejemplares semanales. En comparación, la tirada de los boletines de información y económicos, claros ejemplos de propaganda blanca, era menor: entre 45 000 y 65 000 ejemplares semanales en el primer caso y 15 000 en el segundo. No obstante, no debemos dejarnos llevar a engaño, ya que ambos boletines se publicaban con una frecuencia mucho más alta: tres veces a la semana.[31] Todo ello permite suponer que, a pesar de que el Gran Plan estuviera ampliamente orientado al público en general, la principal preocupación de Stohrer y sus colaboradores era, tal y como se extrae de la documentación disponible, evitar la defección de la España franquista hacia los Aliados, así como prevenir el aumento de la presión popular, que convenientemente influenciada por los agentes británicos, pudiera llegar a forzar un alejamiento del Eje por parte de España. En este marco, y en el contexto dictatorial en que se movían, las élites seguían teniendo una importancia clave.

No obstante, si alguna publicación de entretenimiento destaca dentro del Gran Plan esa es sin duda *Humor de Bolsillo*. Se trata de la publicación de entretenimiento de la que más ejemplares de conservan de entre todas aquellas creadas en el marco de dicha campaña. Lamentablemente, no contamos con datos sobre su tirada o duración, lo que sí sabemos es que se trataba de una publicación satírico-humorística de pequeño formato que parecía seguir la estela de la *Colección de los 7* en cuanto a estilo

[29] Citado en EDWARDS, Louise: «Drawing Sexual Violence in Wartime China: Anti-Japanese Propaganda Cartoons», *The Journal of Asian Studies*, vol. 72, n.º 3, 2013, p. 563.

[30] Correspondencia entre Eberhard von Stohrer y el Ministerio de Asuntos Exteriores, 15 de octubre de 1941, AA, PA, Grosse Plan, R67661, n.º 2578.

[31] Eberhard von Stohrer al Ministerio de Asuntos Exteriores, 20 de enero de 1942, AA, PA, Grosse Plan, R67661, n.º 2872.

y objetivo y ambas contenían textos cortos acompañados de buenas ilustraciones. Además, *Humor de Bolsillo* se publicaba en bicolor, algo especialmente atractivo en un periodo en el que la escasez de papel era notable. El primer número, publicado en 1942, se presentaba como una publicación puramente humorística, que pretendía «meter el humor en el bolsillo en estos tiempos, en que todos por tantas y tantas razones estamos malhumorados».[32] La publicación se desmarcaba así de su carácter propagandístico, ofreciendo con ello respuesta a una necesidad percibida en el público, la de distender el ambiente y proveer una vía al escapismo que no pusiera en peligro al régimen de Franco y, por extensión, su relación con el Eje. No obstante, es muy probable, tal y como han señalado otros especialistas en el estudio de la propaganda, que la caricatura política no sea capaz de hacer más que satisfacer a quien ya está convencido y producir cierta incomodidad en quien aún no lo está.[33] Además, tal y como ya señaló Jaques Ellul, «la propaganda, para ser efectiva, debe ser constante».[34] En ese sentido, en ciertos contextos, garantizar la perdurabilidad de dicho convencimiento es tanto o más importante que convencer al indeciso. Puesto que uno de los objetivos del Gran Plan era evitar que España se alejara del Eje y se aproximara a los Aliados, reforzar la creencia de los ya convencidos en la victoria alemana —de entrada, más proclives a expresar sus esperanzas en voz alta, dado el ambiente dictatorial que se vivía en el país— podía colaborar a contrarrestar la influencia de la propaganda británica sobre la población general, o cuando menos reprimir la expresión de cualquier sentimiento pro-Aliado.

Fuera como fuese, lo que nos interesa en este capítulo es explorar el modo en que la Alemania nazi hizo uso del entretenimiento para llegar a la población, analizando las técnicas y tácticas utilizadas en el proceso. En este sentido, primero debemos señalar los temas y argumentos principales utilizados en dichas publicaciones, que suelen coincidir a grandes rasgos con los que ya hemos mencionado antes: la superioridad alemana, la creencia en la victoria final del Eje, la idea de una Alemania protectora de la civilización cristiana, el antibolchevismo y la anglofobia. Aunque todos estos temas están presentes en *Humor de Bolsillo*, son los dos últimos los que adquieren mayor preeminencia. Así, tal y como también ocurriera en el frente doméstico alemán, el primer ministro inglés, Winston Churchill, pasó a convertirse en blanco favorito de los propagandistas nazis, por encima incluso de Franklin D. Roosevelt o el propio Joseph Stalin. De hecho, ya en julio de 1940 Joseph Goebbles había señalado

[32] *Humor de Bolsillo*, año I, n.º 1, AA, PA, Grosse Plan, R67661.

[33] CULL, Nicholas John; CULBERT, David y WELCH, David: *Propaganda and mass persuasion: a historical encyclopedia, 1500 to the present…*, p. 66.

[34] ELLUL, Jacques: *Propaganda: the formation of men's attitudes*, Nueva York: Vintage Books, 1973.

**Fig. 1.** Historieta *Ecos de Sociedad* en la revista *Humor de Bolsillo*, año I, n.º 2, AA, PA, Grosse Plan, R67664.

la necesidad de atacar a Churchill y sus cómplices de la plutocracia, como siempre, pero no al pueblo inglés como tal. Churchill ha quemado sus naves de tal modo que no puede pensarse concluir acuerdo alguno con Inglaterra, en tanto él continúe llevando el timón de la política inglesa.[35]

En este aspecto, el tratamiento que los propagandistas del Gran Plan daban a Churchill no difería del que recibía dentro de Alemania: borracho, belicoso y servidor de soviéticos y judíos.[36] La historieta que representa mejor la combinación de todas estas características, en conjunción con otros mensajes antibritánicos que la propaganda alemana había venido difundiendo desde la Guerra Civil, era *Ecos de Sociedad* (Fig. 1), en la que se mostraba a Churchill de camino a encontrarse con sus aliados, Roosevelt y Stalin.

En ella, dos ideas sobresalen con claridad: la representación de Churchill como un borracho empedernido, una constante dentro de la propaganda nazi, y un inteligente juego de imágenes entre un tanque y la silueta del primer ministro tumbado. Una imagen que proyectaba al mismo tiempo pereza y belicosidad. La historieta buscaba,

[35] BOELCKE, Willi A.: *Propaganda bélica alemana 1939-1941: Conferencias ministeriales secretas en el Ministerio de Propaganda del Reich*, Barcelona: Luis de Caralt, 1969, vol. 2, p. 11.

[36] Ibídem, p. 12.

ante todo, ridiculizarle, pero sin dejar de presentarle también como un líder egoísta y despreocupado por su pueblo, al que hace oídos sordos en la segunda viñeta. Más allá de la imagen, el texto resulta igualmente importante. A través del mismo, se señalaba la servidumbre de Churchill respecto a la Unión Soviética de una forma irónica —«Mr. Churchill tomando wodka y caviar, cosas que nunca le han gustado, por si se ve obligado a tomarlas en Moscú»— que venía a sugerir la falsedad del Comunismo ruso, fácilmente extrapolable a las democracias, a las que los materiales propagandísticos alemanes de todo tipo siempre acusaban de mentir. Enlazaba así con un odio por el Bolchevismo y un desprecio a la democracia de fácil calado entre los más fervientes defensores del régimen franquista. Al mismo tiempo, y sin estar en primer plano, el texto que acompañaba a la historieta ponía de manifiesto otra constante de la propaganda nazi: la crítica al imperialismo británico y en conexión con este, la falta de liderazgo del primer ministro inglés. Aparte de señalar con claridad que Churchill sería el responsable de la pérdida del imperio británico, una idea constante tanto en el Gran Plan como en la propaganda doméstica alemana, procedían a referirse a él con sorna como representante del «English Empire and Company». La identificación del Imperio británico con una empresa comercial, además de poner en duda las motivaciones de la nación británica, enlazaba bien con un sentimiento antibritánico ya existente en España, basado en una rivalidad imperial histórica y avivado por el papel jugado por el Reino Unido durante la Guerra Civil española.

En la misma línea, encontramos la viñeta *Suspiro del cielo*, en la que se podía ver un barco pirata con la bandera de Inglaterra sobre una nube y acompañado de la leyenda «Las bonitas colonias de la Corona, nuestro robo universal, ha sido en vano».[37] Se trataba de un buen ejemplo de cómo el propagandista debía servirse siempre de las condiciones y el contexto sociológico preexistente, buscando identificar aquellos estereotipos y prejuicios más útiles para su trabajo.[38] Así, con el mismo deseo de instrumentalizar los sentimientos antibritánicos ya existentes, la octavilla *Europa será liberada del hambre* criticaba el bloqueo inglés, señalando cómo las potencias totalitarias abrían un camino de prosperidad gracias a «las proas de los submarinos del Eje que limpian los mares de piratas».[39]

La representación de Churchill como un líder al servicio de Stalin, incapaz de reconocer el peligro de dicha alianza, era otra constante, en este caso muy bien representada en una de las portadas de *Humor de Bolsillo*. En ella Churchill aparecía vestido de gitana, en un claro intento de identificar al primer ministro británico con un indeseable, una asociación fácil de realizar por cualquier persona habitualmente expuesta a la propaganda nazi, al tiempo que se asociaba el género femenino con la debilidad.

[37] *Humor de Bolsillo*, año I, n.º 1, AA, PA, Grosse Plan, R67661.
[38] ELLUL, Jacques: *Propaganda: the formation of men's attitudes …*, p. 35.
[39] *Europa será liberada del hambre*, AA, PA, Grosse Plan, R67664.

Se trataba de activar un efecto halo, es decir de motivar al lector a que transfiriera ciertos rasgos a otras áreas de la personalidad, creando un efecto de identificación en este caso negativo.[40] El mismo efecto se busca, de manera aún más exagerada, en el caso de Stalin, a quien se representa como un oso, con la hoz y el martillo tatuados en el vientre, con lo que se busca identificar tanto al líder soviético como al comunismo ruso con un salvajismo imposible de controlar. De hecho, la leyenda evoca con claridad esta idea:

> Eres insociable e insaciable. Te acabas de hinchar de carne polaca y todavía tienes hambre…
> – El oso: Es que todavía no he probado la carne de domador.[41]

La referencia a Polonia buscaba aprovechar un hecho, en este caso la invasión soviética del país en 1939, para hacer más creíble el mensaje, al tiempo que se soslayaba la participación alemana en el mismo. Como bien dice Ellul, «para ser efectiva, la propaganda debe basarse siempre en un hecho cierto, aunque todo lo que le acompañe sea cuestión de interpretación».[42] Esta visión del comunismo como una fuerza imparable que habría de arrasar Europa, y que Inglaterra no podía ni quería controlar, quedaba reforzaba en otros materiales distribuidos en el marco del Gran Plan. Tal era el caso del folleto *El Santo Padre y los caudillos y gobernantes del mundo ante el comunismo*, en el que dicho mensaje se transmitía haciendo un uso selectivo de declaraciones del Papa, Adolf Hitler, Benito Mussolini, Franco o el propio Churchill. Así, Churchill era citado diciendo:

> Franco defiende además a Europa del peligro comunista, si se quiere plantear la cuestión en esos términos. Pero yo, que soy inglés, prefiero el triunfo de la mala causa. Prefiero el triunfo de los otros, porque Franco puede ser un trastorno o una amenaza para los intereses británicos, y los otros no.[43]

Con ello, el propagandista aprovechaba el miedo al bolchevismo para sembrar desconfianza hacia Inglaterra, tachada de egoísta e interesada, en un periodo en el que las elites franquistas se iban acercando a ella cada vez más, tal y como señalamos más arriba, al tiempo que fortalecía la imagen de Franco como líder providente y recalcaba la idea de que Alemania era el último bastión europeo contra el comunismo. Al aliarse

[40] SOULES, Marshall: *Media, persuasion and propaganda*, Edimburgo: Edinburgh University Press, 2015, pp. 105-106.

[41] AA, PA, Grosse Plan, R67664.

[42] ELLUL, Jacques: *Propaganda: the formation of men's attitudes…*, 1973.

[43] *El Santo Padre y los caudillos y gobernantes del mundo ante el comunismo*, 19 de mayo de 1942, AA, PA, Grosse Plan, R67661.

con la Unión Soviética, Inglaterra había perdido toda credibilidad como defensora de otras naciones, una idea que ya había explotado la propaganda alemana durante la Primera Guerra Mundial en referencia a la alianza con la Rusia zarista.[44] Tal como sugería otro folleto, *Cómo ven a Inglaterra y a los ingleses las primeras mentalidades del mundo*, esta vez utilizando una cita de Johann Herder, Europa corría el riesgo de convertirse «en mercancía de Inglaterra y carne de cañón para defender el ávido predominio del mundo de aquellos insulanos».[45] Como se señalaba apenas unas páginas después, la alianza de Inglaterra con el continente era antinatural. Así, por virtud de la mera oposición, la Alemania nazi se erguía en defensora de la civilización europea, tratando de contrarrestar uno de los principales argumentos británicos en el continente: la idea de que los alemanes no eran europeos.[46] Como puede verse, el habitual uso de citas de reconocidas personalidades buscaba activar un sesgo de autoridad,[47] que transfiriera la percibida autoridad de estos personajes al argumento propagandístico.

Por supuesto, Churchill no era el único objeto de burla, sus aliados le acompañaban con frecuencia en las viñetas de *Humor de Bolsillo.* En este sentido, la invasión alemana de la Unión Soviética, seguida de la alianza entre esta y el Reino Unido y posteriormente la entrada de Estados Unidos en la guerra, permitieron a los propagandistas del Gran Plan explotar lo que Aristotle A. Kallis ha llamado «melting pot process», un proceso por el cual el antisemitismo servía para aglutinar a todos los enemigos del Reich en uno solo. En virtud de este proceso, el bolchevismo, la plutocracia británica y la degeneración racial de Estados Unidos se presentaban como producto de las maniobras y conspiraciones de la judería internacional.[48] Así se puede ver en la viñeta *¡Eureka!*, que hacía una sátira mordaz de la necesidad que los Aliados tenían de abrir un segundo frente para aliviar la presión sobre la Unión Soviética, al sugerir que el verdadero segundo frente era el movimiento independentista que se había iniciado en la India. En ella, un ignorante Churchill juega con pequeñas figuritas que representan a las tropas coloniales para abrir el segundo frente. A su lado, una versión caricaturesca del tío Sam, con rasgos fácilmente identificables con la imagen nazi del judío, alerta de la rebelión india que se acerca por detrás.[49] También la supuesta degeneración racial norteamericana queda reflejada en la viñeta *Pilotos «Yanquis»*, en la que un nativo

[44] DEMM, Eberhard: «Propaganda and Caricature in the First World War» …, p. 177.

[45] *Cómo ven a Inglaterra y a los ingleses las primeras mentalidades del mundo*, p. 6, AA, PA, Grosse Plan, R67664.

[46] WEBSTER, Wendy: «"Europe against the Germans": The British Resistance Narrative, 1940-1950», *Journal of British Studies,* vol. 48, n.º 4, 2009, p. 959.

[47] SOULES, Marshall: *Media, persuasion and propaganda…*, p. 28.

[48] KALLIS, Aristotle A.: *Nazi propaganda and the Second World War*, Nueva York: Palgrave Macmillan, 2005, p. 76.

[49] *Humor de Bolsillo*, año I, n.º 3, AA, PA, Grosse Plan, R67664.

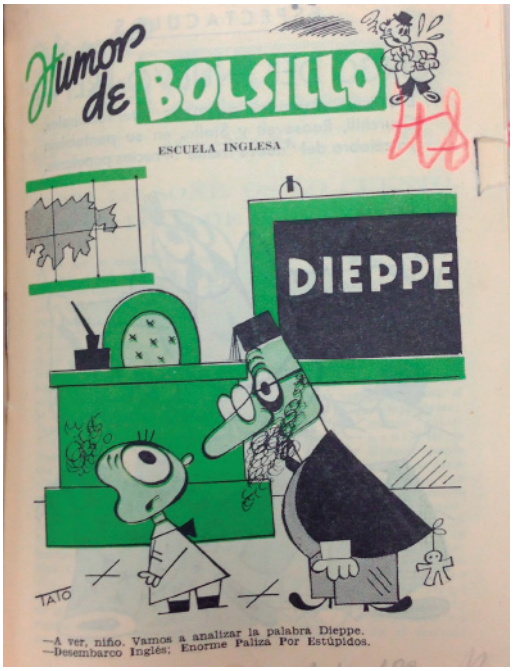



**Fig. 2.** Portada de la revista *Humor de Bolsillo* titulada *Escuela Inglesa. Humor de Bolsillo*, año I, n.º 3, AA, PA, Grosse Plan, R67664.

americano, un preso y un hombre de raza negra vistiendo indumentaria tribal esperan a alistarse para servir en la fuerza aérea.[50]

La idea que trasluce tras todos estos ejemplos es que las potencias aliadas, débiles y manejadas por una judería internacional únicamente preocupada por el dinero, no van a poder ganar la guerra. De este modo, la debilidad de sus líderes provocaba en el lector un nuevo efecto halo negativo, por el que la debilidad de estos se identificaba con la de sus propias naciones. En este sentido, *Humor de Bolsillo*, siguiendo la estela de la propaganda alemana en la Primera Guerra Mundial,[51] ridiculizaba con frecuencia al ejército enemigo. Claro ejemplo de ello fueron las viñetas y octavillas publicadas con ocasión de la batalla de Dieppe, que representó el primer intento de abrir un segundo frente en Europa, el 19 de agosto de 1942, en las costas de la Francia ocupada. La operación, conocida con el nombre en clave de Jubileo, resultó un completo desastre. En cuestión de nueve horas más de la mitad de los soldados británicos habían muerto, mientras que el contingente canadiense que contaba con casi 5000 soldados, registraba 3367 heridos y 807 bajas.[52] Es cierto que, a pesar de todo, la operación permitió a

[50] *Humor de Bolsillo*, año II, n.º 12, AA, PA, Grosse Plan, R67664.

[51] DEMM, Eberhard: «Propaganda and Caricature in the First World War» …, p. 181.

[52] Ver ZUEHLKE, Mark: *Tragedy at Dieppe: Operation Jubilee, August 19, 1942*, Vancouver: D&M Publishers, 2012.

los Aliados recopilar información clave para la posterior preparación del desembarco de Normandía, pero también otorgó a los alemanes una oportunidad propagandística como ninguna otra. *Humor de Bolsillo* publicó un número entero en el que criticaba la operación y ridiculizaba a los ejércitos Aliados, o más bien al británico, a pesar de que el mayor contingente era canadiense y a que tanto estadounidenses como algunos franceses también habían participado en la operación. Una vez más la preferencia de los propagandistas del Gran Plan por los ingleses se hacía notar. La viñeta principal del número, titulada *Escuela Inglesa* (Fig. 2), mostraba a un profesor con claros rasgos judíos enseñando a un estudiante a deletrear la palabra Dieppe: «Desembarco Inglés; Enorme Paliza Por Estúpidos».

El uso del acrónimo resultaba especialmente efectivo por lo fácil que era de recordar, sobre todo en un contexto en que la mayor parte de los materiales propagandísticos que se distribuían hacían constante referencia a la derrota aliada, al tiempo que destacaban la fortaleza de la joven Europa totalitaria que luchaba unida, y casi sin dificultad, contra el comunismo y su principal instrumento, las democracias.[53] A esa joven Europa solo se oponían las viejas y caducadas potencias que meses después se reunían en Casablanca para «continuar la política de Versalles»,[54] potencias que, según la propaganda nazi, poco podían hacer frente al Eje.

Sin embargo, *Humor de* Bolsillo, así como otros ejemplos de propaganda negra dentro del Gran Plan, iba más allá en sus tácticas propagandísticas, pues no trataba al lector únicamente como un sujeto sobre el que actuar, sino como potencial creador de la propaganda misma. Así, estas publicaciones contaban con una serie de concursos, principalmente de cuentos y de pequeñas sátiras o chistes, denominados *Qué le dijo*, con una clara intencionalidad política. El objetivo era conseguir la participación del lector, involucrarle en la campaña de propaganda. En este sentido, las sátiras ganadoras siempre destacaban por reforzar los mensajes principales del Gran Plan, especialmente en cuanto a la debilidad de los Aliados y la segura victoria del Eje:

> —¿Qué le dijo Colón a Churchill?
> —Yo me fui de Palos a América y tú te irás de América a Palos. ( … )
> —¿Qué le dijo Stalin a Roosevelt y Churchill?
> —Envíanos enfermeras altas porque de bajas tenemos un horror.[55]

Cada sátira aparecía siempre acompañada del nombre y dirección del autor, buscando con ello que la propaganda no pareciera propaganda. Sin embargo, es por ahora imposible saber si esta participación del público era real o fingida. En cualquier

[53] *«Pequeña Acción» de Dieppe*, AA, PA, Grosse Plan, R67664.
[54] *Humor de Bolsillo*, año II, n.º 8, AA, PA, Grosse Plan, R67664.
[55] *Humor de Bolsillo*, año I, n.º 3, AA, PA, Grosse Plan, R67664.

caso, denota un modo muy directo de hacer propaganda, al tratar de extraer un mínimo compromiso ideológico con la causa por medio del humor. Así mismo, esta estrategia puede tener éxito a la hora de activar un sesgo de pertenencia al grupo, por el que quien lee y/o participa en el concurso pasa a sentirse inmediatamente partícipe de un grupo al que valora más positivamente que a los demás.[56] No solo eso, sino que también puede producirse un efecto de falso consenso por el que el lector asume, de manera inconsciente, que otros piensan como él.[57] En este sentido, la táctica utilizada actúa sobre la masa, pero explota la necesidad de autoafirmación del individuo.[58]

Con un objetivo y tácticas parecidas funcionaba el folleto *Escuadra Inglesa*, otro gran ejemplo del uso del entretenimiento como vehículo de propaganda en el marco de la propaganda negra. Este folleto, publicado a todo color por la Editorial Ibérica, se vendía a una peseta y buscaba hacer de la guerra un juego.[59] Su distribución omitía, además, cualquier conexión externa entre el folleto y la Embajada alemana en Madrid, al parecer fruto exclusivo de la iniciativa de un marino español, quien lo publicaba con todos los permisos necesarios en cuanto a censura y *copyright*.[60] Se trataba de una cartilla donde se listaban todos los barcos de la armada británica y se señalaba con un código de colores cuáles habían sido hundidos o dañados. El folleto destacaba en su portada que todos los datos provenían de la prensa nacional e internacional y anuarios navales, dando así a la publicación un claro sesgo de autoridad. Este quedaba reforzado con cada nueva tirada, mediante el añadido, en ocasiones, de un aviso en el que se resumían las últimas bajas recogidas por cabeceras de la prensa española, como por ejemplo el diario *Ya*.[61] La idea era que el lector continuara rellenando la cartilla al ritmo que los periódicos publicaban nuevos datos al respecto. De hecho, según la información proporcionada por el propio Stohrer, algunos periódicos comenzaron a publicar las bajas navales bajo una sección especial y un titular destacado.[62] Este modo de adquirir información casi a tiempo real sobre la marcha de la guerra no solo hacía que el lector se involucrase más con la causa del Eje, sino que reforzaba con facilidad la idea de que las potencias totalitarias ya habían ganado la guerra. En este sentido,

[56] ABERSON, Christopher L.; HEALY, Michael y ROMERO, Victoria: «Ingroup Bias and Self-Esteem: A Meta-Analysis», *Personality and Social Psychology Review*, vol. 4, n.º 2, 2000, pp. 157.

[57] Ver KUNDA, Ziva: *Social cognition: making sense of people*, Cambridge: The MIT Press, 1999.

[58] Ver ELLUL, Jacques: *Propaganda: the formation of men's attitudes…*, pp. 7-8.

[59] *Escuadra Inglesa*, AA, PA, Grosse Plan, R67664.

[60] Eberhard von Stohrer al Ministerio de Asuntos Exteriores, 17 de septiembre de 1942, AA, PA, Akt. 789, Grossen Plan, n.º 4648.

[61] *Escuadra Inglesa*, AA, PA, Grosse Plan, R67664.

[62] Eberhard von Stohrer al Ministerio de Asuntos Exteriores, 17 de septiembre de 1942, AA, PA, Akt. 789, Grossen Plan, n.º 4648.

la documentación alemana destaca la sorpresa de los primeros lectores de *Escuadra Inglesa* al descubrir la cantidad de barcos ingleses hundidos.[63]

*Escuadra Inglesa* parece haber sido, a juzgar por la documentación disponible, una de las publicaciones más exitosas de todas las generadas dentro del Gran Plan. Carecemos de cifras absolutas, pero sí sabemos que si el folleto comenzó a comercializarse en torno a abril de 1942, hacia el mes de septiembre ya se habían regalado 13 000 ejemplares y vendido otros 65 000, lo que llevó a Stohrer a encargar una nueva tirada de 50 000.[64] De hecho, las referencias al éxito del folleto son abundantes. Así lo señalaba un informe sin firma proveniente de Vigo y dirigido a Hans Lazar, probablemente escrito por un agente alemán en la zona, que detallaba el efecto que el folleto había tenido sobre la población de la localidad. El informe explicaba cómo los poseedores de estas cartillas, «todos ellos grandes amigos de Alemania», procuraban, tal y como había recomendado el propio Lazar, rellenar sus cartillas con las nuevas bajas inglesas siempre que fuera posible en círculos, bares, cafés y clubs, dando así publicidad al folleto. El informante señalaba, con gran satisfacción, que la publicación, especialmente bien acogida por los jóvenes, había dado lugar a un nuevo deporte. Más aún, destacaba lo inteligente y efectiva que era esta forma de hacer propaganda ya que era un modo fácil y rápido de lograr que los ingleses residentes en Vigo, donde la comunidad inglesa parecía ser notable, se sintieran incómodos.[65] De hecho, el éxito del folleto dio lugar a otro en el que se recogían las estadísticas acerca de las toneladas hundidas por el Eje desde comienzos de la guerra, en esta ocasión sin buscar la gamificación de la propaganda, pero igualmente diseñado y distribuido por voluntarios españoles.[66]

Se trataba de llevar *Hundir la flota,* un juego cuyos orígenes se remontaban a la Primera Guerra Mundial y cuya comercialización ya se había producido en 1931,[67] a la vida real. Esta característica parece haber sido la razón principal de su éxito, ya que al hacer de la propaganda un juego, la publicación lograba que el lector se convirtiera en propagandista. Sin embargo, no se pueden descartar otros factores como el hecho de que el folleto comenzara repartiéndose gratuitamente entre amigos de Alemania con el objeto de hacerlo circular, lo que daba lugar tanto a un sesgo de grupo como a un efecto de falso consenso, haciendo no solo que los miembros del grupo se sintieran reafirmados en sus creencias, sino que llegaran a creer que la mayoría de la gente pensaba igual que ellos. En este sentido, al tratar de asegurar que el elemento performativo característico de esta propaganda se llevara a cabo en lugares públicos,

[63] Informe sin firma dirigido a Josef Hans Lazar, Vigo, 14 de mayo de 1942, AA, PA, Grosse Plan, R67661.

[64] Eberhard von Stohrer al Ministerio de Asuntos Exteriores, 17 de septiembre de 1942, AA, PA, Akt. 789, Grossen Plan, n.º 4648.

[65] Informe sin firma dirigido a Josef Hans Lazar, Vigo, 14 de mayo de 1942, AA, PA, Grosse Plan, R67661.

[66] AA, PA, Grosse Plan, R67664.

[67] Ver HINEBAUGH, Jeffrey P.: *A board game education*, Lanham: Rowman & Littlefield Education, 2009.

Lazar buscaba dar la sensación de que la población española en su conjunto confiaba en la victoria del Eje. Como ya señalamos antes, en un contexto dictatorial en el que el gobierno franquista mantenía aún estrechas relaciones con Alemania, este aspecto performativo quedaba reforzado por la represión y la autocensura de aquellas opiniones contrarias a las de la mayoría. Asimismo, la demostración social o influencia social informativa, aquella que hace que en ocasiones deduzcamos que un comportamiento es correcto mediante la observación de las acciones de quien tenemos alrededor,[68] puede haber potenciado este efecto, al provocar que individuos que no eran necesariamente amigos de Alemania o partidarios del Eje se unieran al juego. ¿Quiere decir esto que quienes participaban del juego habían sido exitosamente atraídos a la causa? No necesariamente, ya que su participación no garantizaba un cambio de sus creencias profundas, solo de su comportamiento público. Tal y como señala Ellul, «al propagandista le interesa lo que sus sujetos hacen, no lo que realmente piensan».[69] En este sentido, la acción deseada —incomodar a los ingleses residentes en España y a los enemigos del Eje— no requiere un cambio profundo de las actitudes del individuo en cuanto a la guerra.

No obstante, la evolución de la Segunda Guerra Mundial, especialmente la derrota alemana en Stalingrado, hizo que la posible victoria del Eje se viera cada vez más lejos, haciendo cada vez más difícil el desarrollo y efectividad de las campañas de propaganda en España. A pesar de ello, gracias al apoyo de Falange y de la alemana IG Farben, Lazar logró mantener el Gran Plan activo hasta 1944, cuando el Ministerio de Exteriores ordenó la eliminación de cualquier signo pro Eje en la prensa española.[70] Así, la llegada de Gómez-Jordana al Ministerio de Asuntos Exteriores acabó por provocar un cambio lento, pero progresivo, en el modo en que los medios españoles informaban sobre la contienda. Esto no hizo más que confirmar y apuntalar el aumento de la influencia británica en España. De hecho, el desembarco de Normandía marcó un punto de inflexión en cuanto al tratamiento de las naciones combatientes por parte de la prensa española. A modo de ejemplo, por primera vez, las noticias y reportajes sobre las actividades del Instituto Británico superaban a aquellas sobre los institutos y escuelas alemanas.[71] Los argumentos propagandísticos o el humor poco podían hacer frente a las realidades de la guerra.

El análisis tanto del Gran Plan, como del uso de la propaganda negra en este periodo, nos permiten profundizar en la naturaleza y funcionamiento de la propaganda. En primer lugar, el diseño de esta campaña, con su ingente aparato propagandístico y

[68] SOULES, Marshall: *Media, persuasion and propaganda…*, p. 104.

[69] ELLUL, Jacques: *Propaganda: the formation of men's attitudes…*, pp. 25-28.

[70] SCHULZE SCHNEIDER, Ingrid: «La propaganda alemana en España 1942-1944» …, pp. 371-386; RUHL, Klaus-Jörg: *Franco, Falange y «Tercer Reich»: España en la Segunda Guerra Mundial…*, pp. 41-42.

[71] CORSE, Edward: *A battle for neutral Europe: British cultural propaganda…*, pp. 162 y 176-177.

la colaboración directa del gobierno español, pone de manifiesto que el estudio de la propaganda no puede desligarse de otros aspectos, como son la censura, la legislación o las instituciones que la hacen posible. En este sentido, no puede comprenderse verdaderamente el alcance y contenido del Gran Plan sin hacer referencia a la estrecha colaboración entre ciertas instituciones franquistas, como la FET, la Dirección General de Seguridad y en su origen el Ministerio Español de Asuntos Exteriores, y la Embajada alemana. Como puede verse, la propaganda no es únicamente un conjunto de ideas, argumentos y técnicas, sino también un conjunto de instrumentos y estructuras que la hacen posible en un contexto determinado.[72]

Así mismo, el presente estudio parece corroborar las afirmaciones de Ellul en cuanto a que la única propaganda exitosa es aquella de carácter nacional, nunca la que busca influir sobre otras potencias.[73]

> Propaganda addressed to the outside is inevitably ineffective to a large extent: there is the propagandist's psychological ignorance of the attitudes, centers of interest, and presuppositions of his target, and the spontaneous suspicion on the part of the target of all that comes from the outside.[74]

El único modo de que una propaganda, procedente en cierta medida del exterior, pueda tener calado entre la población a la que se dirige es que esté llevada a cabo por miembros de esa misma comunidad. Como ya han establecido diversos psicólogos y teóricos de la propaganda, siempre recibimos mejor un mensaje o aceptamos un argumento cuando proviene de alguien de nuestro propio grupo, con quien nos identificamos o a quien admiramos. En este sentido, el Gran Plan es un buen ejemplo, aunque no el único, de cómo la propaganda dirigida al exterior se desarrollará y calará con más facilidad siempre que logre involucrar y convertir en propagandistas a miembros de su público objetivo. Dentro de este marco, el hecho de que el Gran Plan respondiera a preocupaciones presentes tanto en FET como en la Embajada alemana, así como que persiguiera a grandes rasgos objetivos similares —reafirmar la victoria del Eje, fortalecer la imagen del régimen, fomentar la anglofobia y el odio al bolchevismo, prevenir el envalentonamiento de una parte de la población pro Aliada, entre otros— facilitaba la tarea y convertía el Gran Plan en una cocreación de propaganda hispanoalemana. En este sentido, sería interesante explorar la existencia de otros casos, tanto en relación a la construcción del Nuevo Orden como a otros proyectos internacionales, en los que se han producido colaboraciones similares, así como explorar hasta qué punto

[72] Ver ELLUL, Jacques: *Propaganda: the formation of men's attitudes…*, pp. 12-13.
[73] Ibídem, pp. 296-299.
[74] Ibídem, p. 296.

este tipo de colaboraciones son especialmente relevantes dentro de la propaganda de guerra.

En tercer lugar, el análisis de la propaganda negra, y especialmente del entretenimiento como vehículo de la misma, nos permite estudiar el modo en que los propagandistas ocultan la naturaleza de la propaganda y hacen uso de determinadas técnicas para activar prejuicios y sesgos ya presentes en nuestra psicología. De la misma manera, hemos podido ver cómo la propaganda analizada hace uso de actitudes preexistentes que conectan con la experiencia o la memoria del individuo al que se dirige, como puede ser, en el primer caso, la experiencia de la violencia en la Guerra Civil y su conexión con la presencia en España de asesores soviéticos, o, en el segundo, un conocimiento histórico que resalta la rivalidad imperial entre España e Inglaterra y los daños de la piratería inglesa a la hegemonía hispánica. No se ha tratado, sin embargo, en este estudio de probar la efectividad de dichas técnicas, ya que para ello haría falta otro enfoque y un abanico más amplio de documentación. Por último, el análisis del Gran Plan ilustra hasta qué punto llegó la colaboración española con la causa de la Alemania nazi y cómo las relaciones hispanoalemanas fueron cambiando en virtud de la evolución del conflicto y de los intereses de cada potencia.

PARTE IV

# Textos, mediadores y migraciones

# In stampa e in scena. Le molte forme del consumo di testi nell'Italia moderna

Marina Roggero

*Università di Torino*

L'Italia dei secoli moderni era caratterizzata, per ciò che riguarda stampa e cultura, da un alto tasso di analfabetismo, da forme capillari di censura (anche sui testi profani), e da una impressionante fissità dei prodotti letterari di tipo «popolare». Allo stesso tempo, però, e in modo apparentemente contraddittorio, si riscontrava nel paese una significativa circolazione di materiali scritti, che specie nei centri urbani erano capaci di raggiungere un pubblico inaspettatamente ampio.

Su un piano più generale è bene puntualizzare che il problema del faticoso accesso alla lettura, che ha senza dubbio radici lontane, contrassegna durevolmente la storia della penisola, riaffiorando a tratti, e imponendosi ancora in tempi recentissimi all'attenzione della pubblica opinione.[1] Un fatto tutt'altro che sorprendente, considerando che anche oggi gli italiani leggono poco e con difficoltà, e che il peso di tale passato pare condizionare ancora il nostro presente. L'immagine che diamo, se messi a confronto con altri paesi, è infatti quella di un popolo di illetterati (non solo di lettori a bassa intensità), che però non sa di esserlo, e forse preferisce non saperlo.[2] Proprio questa ricaduta sull'attualità fa della storia della lettura un tema storiograficamente caldo, ove si misurano interpretazioni contrastanti. Per ciò che riguarda l'età moderna, a fronte di un robusto filone di ricerche che ha documentato le ricadute

[1] Si veda ad esempio l'inchiesta a puntate condotta nell'estate del 2019 dal quotidiano *Repubblica*, ove si affrontava il problema della scarsa capacità degli italiani di padroneggiare la propria lingua, ospitando pareri di scrittori, insegnanti e linguisti.

[2] Sembra che solo il 20 % degli italiani contemporanei mostri competenze sicure nella comprensione di testi elementari come le avvertenze di un medicinale o le istruzioni di un apparecchio di uso quotidiano. In base all'indagine Adult Literacy and Life Skills - Competenze alfabetiche funzionali e abilità per la vita (OCSE ALL), che nel 2003 e 2004 ha sondato le capacità degli adulti in più paesi, l'Italia è al penultimo posto, prima del Messico e in coda a Bermuda. Vedere GALLINA, Vittoria (curatore): *Letteratismo e abilità per la vita. Indagine nazionale sulla popolazione italiana 16-65 anni*, Roma: Armando, 2006.

negative degli *Indici dei libri proibiti* e del tribunale dell'Inquisizione romana su libri e circolazione di cultura, altri lavori di opposto orientamento hanno sottolineato piuttosto l'apporto dato dalla Chiesa ai processi di acculturazione e diffusione del volgare, grazie a prediche, dottrina cristiana e materiali devoti.[3]

Cerchiamo quindi di sciogliere alcuni fili di questa contraddittoria e intricata matassa, mettendo a fuoco i tratti di fondo del contesto, prima di affrontare la questione del consumo dei materiali scritti secondo un percorso tematico specifico.

Diamo per assodato il processo di alfabetizzazione lento e difficile, egualmente ristretto sul piano della distribuzione sociale e del bagaglio di nozioni trasmesse, limitate spesso a precetti religiosi e preghiere; e partiamo piuttosto dal ruolo della censura, per rammentare che nel corso del 1500 controlli e sanzioni messi a punto dalla Chiesa di Roma nella lotta contro l'eresia protestante si estesero gradualmente dagli scritti di religione a quelli di intrattenimento (novelle, poemi, commedie ecc.). Occorre indubbiamente valutare sino a qual punto norme e sanzioni abbiano davvero inciso su comportamenti e scelte quotidiane delle persone. A ricordarci lo scarto tra i due livelli provvedono per la loro parte gli studi di storia della letteratura, rilevando che nell'Italia seicentesca disciplinata dalla Controriforma continuò a svilupparsi la poesia d'amore, circolò il vituperatissimo romanzo picaresco e d'avventura, e che teatro, musica e arti non furono in tutto e per tutto come censori e moralisti avrebbero desiderato.[4]

Altre ricerche, condotte sul versante storico, invitano però a considerare la capacità del sistema inquisitoriale e censorio di orientare in profondo produzione e consumo, inducendo non solo tattiche di elusione o di evasione, ma un adattamento più sottile, che si radicava negli animi per tradursi poi in pratiche culturali.[5] Pratiche che rimasero peraltro ben differenziate a seconda dello statuto sociale, ché mentre la minoranza colta fu indotta all'autocensura e alla marginalità degli esercizi poetici e retorici, nei gruppi popolari il clima di sospetto verso libri e sapere non autorizzati agì piuttosto a livello preventivo, minando la familiarità dei semplici con le parole scritte.[6]

Che poi l'apparato della censura non funzionasse come una perfetta macchina da guerra contava sino a un certo punto, dal momento che alcuni limiti e inconvenienti (scelte non rettilinee, conflitti di competenza, difficoltà di comunicazione tra centro e

[3] La bibliografia è ampia, per un primo orientamento si può far capo ai lavori di Gigliola Fragnito e Rita Librandi.

[4] QUONDAM, Amedeo: «Il metronomo classicista», in Manfred Hinz, Roberto Righi, Danilo Zardin (eds.): *I Gesuiti e la Ratio Studiorum*, Roma: Bulzoni, 2004, p. 493.

[5] Può essere consultato in QUONDAM, Amedeo: «"Sta notte mi sono svegliato con questo verso in bocca". Tasso, Controriforma e classicismo», in Gianni Venturi (ed.): *Torquato Tasso e la cultura estense*, Firenze: Olschki, 1999, p. 563.

[6] FRAGNITO, Gigliola: *La Bibbia al rogo*, Bologna: Il Mulino, 1996; PROSPERI, Adriano: *Tribunali della coscienza,* Torino: Einaudi, 1996.

periferia) valsero paradossalmente a estenderne la sfera di influenza, rendendo labili i confini tra lecito e illecito, vietato o espurgabile. E mentre le persone dotate di cultura, denaro e relazioni riuscivano a destreggiarsi nel ginepraio dei divieti, e ne schivavano più agevolmente le conseguenze, per molti degli incolti e degli avventizi delle lettere la via dei libri rimase a lungo un terreno scivoloso, ove ci si avventurava per necessità, per gusto, magari anche per sfida, ma spesso secondo percorsi non lineari, marcati da sotterfugi, sconfessioni, autocensure, che mettevano a nudo un'aura di incertezza, un sottile e perdurante disagio.[7]

Ma torniamo nuovamente alla svolta di metà Cinquecento, che, come si è detto, investì in forze anche la letteratura d'intrattenimento. Una delle prime conseguenze fu quella di scoraggiare, almeno per i generi di larga circolazione, invenzioni o sperimentazioni rischiose sia sul piano economico sia su quello penale. A chi operava nel mondo dei libri fu presto chiaro che, nel clima di generale incertezza, scansare le vie nuove significava scansare una parte almeno dei possibili guai. Ciò favorì la stabilità dei prodotti più popolari, consolidati in una sorta di canone minore la cui durata fu poi certificata *ex post*, sullo scorcio dell'Ottocento, dalle inchieste dei folkloristi e dagli studi di politici o economisti.

Vale la pena andar oltre le motivazioni interne al genere letterario (su cui lavorano specialisti di altre discipline) per indagare le cause profonde di un simile rifiuto del nuovo, considerando quanto la lunga sopravvivenza di tali prodotti fosse favorita dalla povertà di convincenti alternative. Ad apparire singolare, infatti, non è tanto la tipologia della letteratura d'evasione dell'Italia moderna —per certi aspetti analoga ad altri paesi— quanto piuttosto la sua tenuta nel tempo. V'è però da dire che contro le letture disinteressate giocava qui, oltre al timore della censura, una più generale condanna morale e intellettuale, uno stigma modulato (come sempre) in base allo statuto di chi scriveva e leggeva, con maggior tolleranza per le regolate infrazioni di chi offriva solide garanzie culturali e sociali.

L'esile rivolo di romanzi seicenteschi prodotti nella penisola offre una chiara conferma del fatto che la confezione di libri che battevano strade nuove e azzardavano qualche sperimentazione era concretamente praticabile solo se questi scritti erano addobbati da un linguaggio allusivo e prezioso, e solo se si muovevano entro recinti riservati a pochi. A questo patto, e in un contesto pensato per un pubblico selezionato, si ebbe in effetti qualche cambiamento, come l'adozione della prosa volgare, che certificò il distacco rispetto ai versi tipici dei vecchi poemi cavallereschi. Per molti altri aspetti però i romanzi italiani del XVII secolo restarono ancorati a una tradizione antica e a un consumo prudentemente elitario: tanto per la lingua, sempre tarata su

[7] Sulle difficoltà di questo rapporto con i libri si veda, per il XX secolo, l'inchiesta di STELLA, Simonetta; ROSSI, Annabella: *La fatica di leggere*, Roma: Riuniti, 1964.

codici alti, quanto per i contenuti, che rimanevano lontani da quel «vero prosaico» che costituiva l'ossatura di tanta parte del novel europeo.[8]

Se si volge invece lo sguardo a livelli più popolari si incontra un panorama ancora diverso: una sorta di zona grigia editoriale ove continuavano a circolare pochi prodotti logorati dall'uso, tollerati di fatto (sdegnosamente tollerati, a dirla tutta) proprio per la loro insignificanza. Ancora a fine Seicento, nell'autunno della Controriforma, lo scenario appare sostanzialmente bloccato, come se la perdurante riprovazione verso le letture d'intrattenimento, unita ai limiti del mercato e del pubblico, continuasse a frenare domanda e offerta di nuovi testi, inducendo piuttosto a intessere infinite variazioni intorno a canovacci noti.

Si veda a questo proposito il caso di Venezia, vale a dire del principale centro editoriale italiano: caratteristica di questa piazza era la presenza di uno stock di cosiddetti libri «comuni», un nucleo di operette non protette da privilegio o privativa che per oltre un secolo costituì per molti stampatori una fonte di guadagno, e per i lettori non professionali una biblioteca elementare facilmente accessibile per disponibilità e prezzo.[9] Tra Sei e Settecento i titoli in elenco non mutarono in modo significativo: se la prevalenza dei libri «per l'anima» (*Fior di virtù, Ufficioli*, ecc.) fu costante, sul fronte profano (escludendo almanacchi e testi scolastici) il nocciolo duro rimase quello dei vecchi libri «di battaglie e d'innamoramento», con soggetti che riprendevano in parte l'arsenale dei cantori di piazza della prima età moderna.[10]

Si tratta di linee di tendenza confermate anche da altre fonti, come cataloghi e inventari di editori,[11] da cui emerge, accanto alla straripante offerta di testi devoti e didattici, l'altra faccia del «popolo minuto» delle cose a stampa. A scorrerne i titoli, vi si ritrova l'intero ventaglio delle tradizionali scritture destinate al popolo, o come tali catalogate dagli studiosi di folklore: sul versante non religioso emergono, ad esempio, indovinelli piacevoli e orrendi prodigi; rime compassionevoli e lamenti d'impiccati; canzonette ridicolose e belle e gesta di banditi e assassini; zingaresche, strambotti e pronostici d'astrologia. Nell'insieme, un gran calderone di pagine brevi o brevissime, non di rado anonime, che spesso mescolavano in modo quasi inestricabile invenzione e attualità ed erano proposte in idiomi diversi, dall'italiano più sostenuto ai dialetti rustici. Testi che talvolta erano in prosa e più sovente in versi: in terza rima, ma princi-

[8] ASOR ROSA, Alberto: «La narrativa italiana del Seicento», in Alberto Asor Rosa (dir.): *Letteratura italiana*, vol. 3, Torino: Einaudi, 1984, p. 746.

[9] Tra Sei e Settecento per libro «comune» s'intendeva un'opera non solo ufficialmente indicata come ristampabile da tutti i tipografi veneti, ma considerata bene comune per pubblico riconoscimento, CARNELOS, Laura: *Con «libri alla mano»*, Milano: Unicopli, 2012, p. 28.

[10] VILLORESI, Marco: «La biblioteca del canterino», in Neil Harris (ed.): *Bibliografia testuale o filologia di testi a stampa?,* Udine: Forum, 1999, pp. 87-124.

[11] Vedere ad esempio la ricerca di MINUZZI, Sabrina: *Il secolo di carta*, Milano: Franco Angeli, 2009.

palmente in ottava, in quelle cantabilissime strofe che erano in Italia la forma poetica buona per tutti gli usi.[12]

Quanto sinora esposto rende evidente che limitarsi a parlare di libri —almeno nell'accezione contemporanea del termine— significherebbe considerare solo una parte dell'arsenale che in quei tempi passava tra le mani e sotto gli occhi del pubblico. Altri prodotti vanno tenuti in conto, di natura più effimera e di statuto ambiguo, ai confini tra oralità e scrittura: supporti scritti per messaggi orali, in certa misura assimilabili ai cartelli e alle immagini esposte che popolavano lo spazio urbano.[13] Le loro tracce si ritrovano nelle note sparse dei lettori, e in modo più sistematico nelle reiterate critiche della censura; ma è soprattutto nell'universo di stampatori e librai che si trova una memoria documentata di questi materiali poveri, che poche biblioteche hanno considerato degni di conservazione. Non a caso, perché chi lavorava nel settore sapeva per esperienza che questa mercanzia da poco non era affatto trascurabile, e per vendite e per redditività.

Sin qui si è parlato principalmente di carte. Ma vitalità della letteratura popolare risulta più comprensibile se si guarda oltre l'universo della scrittura, come pure della lettura individuale e silenziosa.[14] La crescente e indiscutibile autorità dello scritto, moltiplicata dalla diffusione della stampa, non implicava infatti annullamento o svalutazione dell'oralità, ma piuttosto la configurazione di uno spazio flessibile, ove i due registri si sovrapponevano o si alternavano a seconda degli attori e della scena sociale.[15]

Anche nell'Italia moderna non pochi testi (a stampa e a mano) avevano una funzione simile a quella delle partiture musicali: costituivano cioè una specie di deposito scritto di opere che acquistavano pienezza in una dimensione orale, vocalizzata. Ciò vale a spiegare perché la cerchia delle persone implicate potesse talora ampliarsi sensibilmente sino a comprendere segmenti del vasto universo dei senza lettere: per lo meno nelle occasioni in cui la trasmissione dei testi, colti o popolari, era integrata da codici comunicativi diversi, in grado di arricchire la traccia scritta con commenti, vignette, canzoni; oppure nei casi in cui entrava in gioco un mediatore —cantambanco, attore di strada, libraio ambulante— capace di illustrare oralmente i prodotti in ven-

[12] ALFANO, Giancarlo: *Una forma per tutti gli usi*, in Sergio Luzzatto e Gabriele Pedullà (coords.): *Atlante della letteratura italiana. Dalla Controriforma alla Restaurazione*, vol. 2, Torino: Einaudi, 2011, pp. 31-57; ROGGERO, Marina: «Boiardo e gli altri: il trionfo dell'ottava rima», in Ibídem, pp. 552-558.

[13] NICCOLI, Ottavia: «Escrituras en la plaza publica en la Italia de la primera edad moderna», in Antonio Castillo Gómez y James Amelang (dirs.): *Opinión pública y espacio urbano en la Edad Moderna*, Gijón: Trea, 2010, pp. 337-356.

[14] CHARTIER, Roger: *Svago e sociabilità*, in Roger Chartier: *Letture e lettori nella Francia di Antico Regime,* Torino: Einaudi, 1988, pp. 117, 120.

[15] Per la persistenza del fenomeno vedere PIAZZA, Isotta e COLOMBO, Michele: «La lettura comunitaria nell'Italia dell'Ottocento», *Studi linguistici italiani*, vol. 34, 2007, pp. 62-96.

dita, di piegarli a ogni esigenza con tagli, assemblaggi e contaminazioni, e soprattutto di puntare sulla percezione emotiva più che sulla comprensione intellettuale.[16]

Simili scritture effimere erano allora diffuse anche in altri paesi: dai *pliegos sueltos* agli *occasionnels* ai *chapbooks*. Ma nella penisola italiana la loro capacità di monopolizzare il mercato popolare di intrattenimento era alimentata anche da specifici aspetti della *pietas* post-tridentina,[17] e favorita da un sistema d'istruzione che lasciava ai margini l'insegnamento dell'alfabeto. Alla Chiesa, ch'era poi la principale agenzia formativa, ben più della lettura diretta e della riflessione individuale stava a cuore la catechesi delle masse, e questa scelta di fondo, coniugata ai problemi organizzativi e al profilo degli allievi, orientava (e restringeva) l'insegnamento di base a una didattica collettiva, legata alla voce e alla memoria.

La carenza di fonti rende difficili valutazioni quantitative, ma in termini generali si può affermare che simili forme di apprendimento sommario favorissero un consumo testuale approssimativo e incerto, e che questa pedagogia diffidente dei libri modellasse un pubblico che si muoveva a fatica tra pagine e parole nuove. Il che, coniugato alle difficoltà e alle incertezze che già si sono ricordate, doveva creare un clima propizio per il diffondersi e radicarsi di una produzione leggera nel prezzo, nelle pagine e nella sostanza, quali ballate, storiette, rime scherzose; insomma, per un magazzino di prodotti facili e rassicuranti perché basati su schemi ripetitivi, e funzionali a un uso comunitario di tipo oralizzato.[18]

Per riassumere, fruizioni differenziate, costante manipolazione combinatoria dei testi e basso tasso di innovazione costituivano linee di fondo caratteristiche del quadro tracciato per l'Italia moderna. Un quadro che ancora agli inizi dell'Ottocento le inchieste del nuovo regime napoleonico avrebbero confermato, registrando nella penisola (al di fuori di pochi grandi centri specializzati) una produzione editoriale di scarso rilievo, pur in presenza di reti relativamente fitte di piccoli stampatori, ch'erano al contempo tipografi, rilegatori, venditori al banco e negozianti di stampe. Citiamo, per fare un esempio tra i molti possibili, un rapporto riferito all'area toscana:

> Libercoli ascetici di poche pagine, opuscoli medici (…), collezioni di poesie scritte per festeggiare i ricchi matrimoni del paese, traduzioni di romanzetti inglesi o francesi, consulti

[16] Può essere consultato in ROGGERO, Marina: *Le carte piene di sogni. Testi e lettori in età moderna*, Bologna: Il Mulino, 2008. Ricordiamo che tra questi materiali effimeri rientravano anche i libretti d'opera e di teatro. Benché rapido consumo e forte deperibilità li abbiano condannati a un naufragio materiale sin quasi a cancellarli dalla memoria dei posteri, le ampie tirature e l'interesse dei tipografi stanno a testimoniare l'apprezzamento che una platea non esigua riservava a questo genere minore, ove la scrittura custodiva la memoria delle scene e della musica.

[17] Su questa pedagogia incentrata sui riti e sulle devozioni vedere FIORELLI, Vittoria: *I sentieri dell'Inquisitore*, Napoli: Guida, 2009.

[18] Per altri paesi d'Europa si indica come primo riferimento la produzione di Peter Burke, Roger Chartier e Antonio Castillo Gómez.

> legali (...), poemetti popolari riguardanti qualche fatto dell'antica cavalleria o degli avvenimenti miracolosi, avvisi teatrali, lettere pastorali, e finalmente una gazzetta e un piccolo giornale letterario formano tutto il materiale sul quale va esercitandosi l'industria tipografica di questo Dipartimento.[19]

Per comprendere appieno il ritardo italiano rispetto ad altri paesi europei, bisogna infine tener conto di un ulteriore fattore penalizzante: sebbene il peso della censura fosse in parte scemato (o divenuto meno temibile) con il trascorrere del tempo, nella penisola continuava pur sempre a mancare una lingua adatta per scrivere nuovi e accessibili libri di svago. Era questo, almeno in parte, un effetto di lungo periodo indotto dal sistema letterario ed educativo forgiato nel secondo Cinquecento; e prima ancora dalla mancanza di un idioma comune e condiviso, contrariamente a ciò che era avvenuto in altri paesi d'Europa, ove il volgare aveva trovato nutrimento anche sul terreno della religione, ancorandosi alla diffusione del testo fondativo della Bibbia.[20]

In Italia c'era sì una buona lingua, sperimentata ed efficace, per la poesia (dal poema epico alla novella in versi al melodramma), ma le cose erano assai più complicate per quanto riguardava i testi in prosa. L'italiano —o il toscano, come molti continuavano a dire— doveva per un verso fare i conti con la gamma dei dialetti, che rappresentavano la vera lingua materna, ad alta densità comunicativa ed emotiva. Per l'altro doveva faticosamente misurarsi con il latino, un latino che per il popolo significava anzitutto lingua della Chiesa, la quale ne aveva fatto il perno non solo di riti e cerimonie del culto ma anche delle molte «educazioni basse e divote» ch'erano «affar di parroco e catechismo».[21] In tale caso si trattava di scampoli di preghiere, di brandelli di formule liturgiche appresi senza essere compresi, ma l'attribuzione di significato, che poteva portare a errori e fraintendimenti pericolosi, non rappresentava certo l'obiettivo primario dell'alfabetizzazione religiosa.[22]

Quanto ai ceti superiori, il latino rivestiva per loro una duplice valenza: era chiave per accedere all'universo della cultura e passaporto per uffici remunerativi o cariche appetibili. Per questi motivi nei collegi delle élites gli allievi continuavano a misurarsi

[19] Il rapporto citato riguardava in particolare l'area toscana, favorita tra l'altro per ciò che riguardava la diffusione del volgare italiano: Archivio di Stato di Firenze, Prefettura del Dipartimento dell'Arno, f. 452.

[20] Su questa grande occasione mancata della lingua italiana può essere consultato il lavoro di ALFIERI, Gabriella: «La lingua di consumo», in Luca Serianni e Pietro Trifone (dirs.): *Storia della lingua italiana*, vol. 2, Torino: Einaudi, 1994, pp. 161-235.

[21] «Educazioni —puntualizzava ancora al tempo dei Lumi il gesuita Gianbattista Roberti— in vigor delle quali si va a Vespero e si recita il Rosario». La citazione è ripresa da BANDINI, Gianfranco: *Il Salterio, la Santacroce e l'alfabeto*, Firenze: Le Lettere, 1998, p. 141.

[22] Ancora agli inizi dell'Ottocento i funzionari napoleonici segnalavano che nelle scuole rurali, «pressoché dappertutto in man de' preti», i libri più usati erano le raccolte di «preci latine», insieme alla *Dottrina Cristiana* e all'*Ufficio della Vergine*. Il documento sulle scuole della zona di Novara è tratto da MAZZELLA, Elisa: *Dall'abbecedario alle scienze sublimi*, Macerata: EUM, 2010, p. 85.

con un duro tirocinio di grammatica, umanità e retorica latine. Sapevano di fare un investimento vantaggioso, perché una volta rientrati nella ordinaria vita di relazione, avrebbero speso proficuamente quanto imparato, riversandone principi e regole in tutti i loro atti linguistici: era sul latino che si acquisivano le tecniche dell'arte del discorso orale e scritto, e dal latino che, per analogia mimetica, andavano poi trasposte ad altri idiomi.[23]

Chiudendo queste poche pagine di taglio generale è opportuno chiarire che il rapido bilancio sin qui tracciato della cultura scritta dei gruppi popolari ha soprattutto posto in luce le linee di continuità. Non per questo si vuole ipotizzare che si trattasse di universo immobile, o ignorare il fatto che permanenze e rotture andrebbero comunque misurate nel tempo lungo e comparativamente, in rapporto a differenti realtà. È quasi superfluo ricordare, ad esempio, che nel corso del Settecento anche sul mercato italiano si sarebbero affacciati nuovi tipi di pubblicazioni d'intrattenimento, come giornali, romanzi e *pamphlets*, quasi sempre ad emulazione di ciò che si stampava in altre regioni del nord Europa, e per il consumo di un pubblico per lo più urbano e acculturato. Ma il nostro obiettivo è diverso. Non è volto al futuro, ma rimane entro la cornice della prima età moderna: mira, nelle prossime pagine, a individuare l'eventuale presenza e circolazione di testi che si ponessero di un livello un po' superiore al pur diffuso «storiame», senza per questo statutariamente indirizzarsi a una cerchia esclusiva di professionisti delle lettere; guarda al mondo degli autori e a quello dei tipografi per capire se qui —nel difficile contesto italiano— riuscisse a emergere qualche tipo di prodotto nuovo, pensato per un gruppo più composito di lettori, come già avveniva in altri paesi. È insomma una ricerca di materiali scritti diversi da quelli della tradizione, e potenzialmente in grado di attrarre anche un pubblico «mezzano», nei termini e nei limiti in cui tale fascia mediana era concepibile in età moderna.

Al fine di individuare testi di svago dalla prosa più allentata e disinvolta, che in modo esplicito si rivolgevano a una platea mista per gusti e competenze, ci si può anzitutto volgere alla produzione teatrale, ai cui autori capitava spesso di riutilizzare in forme specifiche una serie di materiali desunti dalla dimensione orale, non esclusi tratti spiccatamente «irregolari», tipici del parlato spontaneo.[24]

Il problema della comunicazione, e dunque della trama linguistica, si poneva con particolare vigore proprio per i testi che si muovevano tra stampa e palcoscenico. Perché, se il tragico era per necessità ancorato a un codice aulico e a un monolinguismo monocromo, la commedia doveva invece fare i conti con l'intricata realtà linguistica

[23] QUONDAM, Amedeo: «Il metronomo… », pp. 463-464.

[24] TRIFONE, Pietro: «L'italiano», in Pietro Trifone (coord.): *Lingua e identità*, Roma: Carocci, 2018, p. 31. Modelli di scrittura più vivace e fresca, vicina al tono colloquiale, si trovavano facilmente nelle raccolte di lettere, specie in quelle famigliari. Ma tale genere, che non rientra a pieno titolo tra le scritture di divertimento, non è trattato in questa ricerca.

della penisola, e con il patrimonio popolare dei dialetti.[25] La via maestra —e tipicamente italiana— per aggirare il problema, fu quella messa a punto dai comici dell'Arte, basata sul ben oliato meccanismo dell'improvvisazione, e sulla mimica e sui lazzi degli attori: in questo caso la fortissima carica comunicativa dell'interlingua teatrale compensava adeguatamente arbitrarietà e carenze semantiche.[26] Si tratta senza dubbio del caso più noto, ma, sempre per quanto riguarda i generi legati al teatro, furono individuate anche altre strategie, più o meno efficaci, per ovviare alla mancanza di una piattaforma linguistica comune e partecipata. Alla ricerca di quella spontaneità e di quei «sali» che il genere comico richiedeva, molti autori ricorsero massicciamente alle parlate locali, portandole direttamente alla ribalta, in contrasto o in chiaroscuro con l'italiano letterario.[27] D'altronde quest'ultimo, poco familiare nell'uso e spesso appreso sui libri come seconda lingua, difficilmente poteva competere con l'icastica sapidità e con il brio dei vari dialetti, con la sola eccezione (forse) degli autori toscani e dei pochi altri che avevano modo di sciacquare i loro panni in Arno.

Al di là del quadro generale, che meriterebbe ben altri approfondimenti, è però una questione specifica quella che più ci interessa, e cioè il frequente passaggio e riflusso di questi prodotti dalla dimensione orale della recita al supporto delle pagine scritte. In età moderna certe tipologie di testi drammaturgici nascevano addirittura per la letteratura, e non per la scena, come la gran parte dei drammi pastorali, ove la presunta umiltà della materia era compensata dalla forma retorica e da un linguaggio poetico di artificiosa eleganza. Sul medesimo versante di fascia medio-alta, lo stesso rilievo valeva per altri generi quali la tragedia, e la tragicommedia, e in parte pure per la commedia e per il melodramma in musica. La vocazione letteraria che li accomunava si spiega all'interno di un tipo di cultura in cui molta parte delle scritture d'invenzione, comprese quelle apparentemente più rivolte al consumo, cercavano di legittimarsi nelle vesti di esercizi dotti.[28] La stessa Commedia dell'Arte tentò talvolta di farsi leggere e di dignificarsi, come attesta la pubblicazione di *scenari* (canovacci di copioni) promossa da qualche capocomico di successo.[29]

Se però —senza farsi troppo influenzare dallo strepitoso successo dei drammi in musica e dell'Arte comica— si guarda all'editoria teatrale in prospettiva comparata, si fanno evidenti i limiti propri del caso italiano, ed emerge il fatto che nella penisola

[25] FOLENA, Gianfranco: *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino: Bollati Boringhieri, 1991, p. 146.

[26] Ibídem, p. 121.

[27] Già Dionisotti sottolineava che le difficoltà degli autori italiani rispetto alla commedia, per tutta l'età moderna e ancora nell'Ottocento, erano soprattutto legate a questioni di lingua, e citava a conferma di questa tesi anche il giudizio di Machiavelli. DIONISOTTI, Carlo: *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino: Einaudi, 1967, p. 101.

[28] ACCORSI, Maria Grazia: *Amore e melodramma*, Modena: Mucchi, 2001, pp. 82 e ss.

[29] Ibídem, p. 83.

stentava a strutturarsi quel pubblico ampio di lettori\spettatori che andava invece prendendo forma in altri paesi europei. Basti pensare alla Francia, ove il successo e la centralità sociale dell'esperienza di Corneille, Racine e Molière ne fecero rapidamente dei classici, degni di essere accolti anche in preziose edizioni illustrate.[30] O anche al caso della Spagna, ove dal secondo Cinquecento si moltiplicarono i tentativi editoriali di riordino di una drammaturgia prolifica e anarchica, mentre grandi autori come Lope de Vega cominciarono a preoccuparsi di garantirsi una proprietà formale dei testi teatrali, rivolgendosi, attraverso le stampe, a un pubblico qualificato di «cortesi lettori».[31]

Nella nostra penisola, invece, ove pure il teatro alimentava canali editoriali molto attivi, risulta più difficile identificare la fascia dei prodotti mezzani, sia per pubblico di riferimento sia per livello qualitativo. Gli inventari delle biblioteche private, che di norma citavano in dettaglio solo le opere del teatro classico e colto, lasciano intravedere (ma solo per cenni) la presenza di stampe più povere, segnate da rapido consumo e forte deperibilità, per cui si è ipotizzato uno smercio costante e una diffusione non ristretta. Spesso non sono che appunti sommari o notizie incomplete, che confermano la trascuratezza dei contemporanei verso libri e libretti d'opera e di teatro, prodotti effimeri per eccellenza. Danno in ogni caso indicazioni sufficienti sull'atteggiamento del pubblico che frequentava i luoghi deputati agli spettacoli, o che assisteva alle *performances* di guitti e dilettanti all'aperto e in case private; e che amava poi rivivere sul testo scritto quanto aveva goduto sulla scena, o che si dilettava pregustando sulle pagine ciò che non aveva potuto sentire ancora dalla voce degli attori.

Dati un po'più precisi si ricavano da cataloghi e inventari degli stampatori, almeno per ciò che riguardava tiratura, formato e materialità dei testi. Le scritture teatrali rappresentavano infatti una linea di prodotti economicamente interessanti anche per le officine minori, in cerca di introiti modesti ma costanti, tanto che dai torchi uscivano talvolta più titoli di teatro che di letteratura, pur senza mai scalfire il primato delle opere religiose.[32] Da nord a sud della penisola —da Venezia a Roma, da Parma a Napoli— [33] si trovano tracce di piccole o medie stamperie interessate a sfruttare questo filone, che al livello editoriale più basso rientrava nel circuito proletario dei lunari e

[30] PIERI, Marzia: *Problemi e metodi di editoria teatrale*, in Roberto Alonge e Guido Davico Bonino (dirs.): *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. 2, Torino: Einaudi, 2000, pp. 1073-1101.

[31] PROFETI, Maria Grazia: «Introduzione», in Maria Grazia Profeti (ed. lit.); Lope de Vega: *Nuova arte di far commedie in questi tempi*, Napoli: Liguori, 1999, pp. 3-9.

[32] Per un esempio specifico, vedere l'analisi condotta su una stamperia di modesto livello, fondata a Reggio da Ercoliano Bartoli, e attiva tra metà Cinquecento e fine Seicento: SERAGNOLI, Daniele: *Pubblicare teatro. Editoria teatrale nella città di Reggio*, in Sergio Romagnoli e Elvira Garbero (dir.): *Teatro a Reggio Emilia*, Firenze: Sansoni, 1980, p. 220.

[33] Si possono consultare tra gli altri i lavori di Sabrina Minuzzi su Venezia, Renata Ago su Roma, Federica Dallasta su Parma e Monica Brindicci su Napoli.

delle storiette. Molti erano infatti gli elementi che accomunavano simili stampe, dal poco valore al formato ridotto, dall'autorialità incerta ai contenuti con forti marche di oralità: punteggiatura elocutoria piuttosto che sintattica, con indicazioni di pause e intonazioni, tono colloquiale di premessa e avvertimenti al lettore, apostrofi dirette al pubblico.[34]

Per mettere ordine nella gamma variegata di tali pubblicazioni vale la pena considerare un caso specifico, e Roma si presta bene a questo scopo. Non solo era sede della grande corte papale e di molte altre che facevano capo a principi e dignitari ecclesiastici, ma era anche un luogo d'elezione per mecenati e artisti, ove si concentravano produzione e consumi culturali, stimolati da un'attiva domanda e assorbiti da un vivace mercato di sbocco.[35] Stava altresì al centro del sistema censorio della Chiesa cattolica, e paradossalmente proprio questa centralità, combinata con il fitto reticolo di *patronage* e clientele, contribuiva a incentivare la pratica dei permessi di lettura (richiesti alle autorità e concessi temporaneamente e *ad personam*), e a depotenziare i pericoli di eventi di moderata licenza collettiva (*in primis* il Carnevale). Roma, insomma, rappresenta un laboratorio tanto interessante quanto eccezionale: non era certo una città come le altre, e purtuttavia mostrava sul piano letterario e teatrale la ricchezza delle opzioni possibili, e lo spettro delle tendenze in corso, che riuscivano talvolta a coinvolgere fasce ampie della popolazione, come professionisti, mercanti e artigiani di successo.

Nel corso del Seicento la stampa e l'editoria furono attività fiorenti nella città dei papi (seconda in questo solo a Venezia), e per qualche tratto anche nei centri minori del Lazio, soprattutto a Viterbo e Ronciglione, tanto da rappresentare uno dei pochi settori artigianali e protoindustriali attivi dello stato pontificio. In questo ambito ebbe gran peso la pubblicazione di testi drammatici, e in particolare di libretti per musica, diffusi per lo più in edizioni economiche di piccolo formato. Il puro dato quantitativo —circa 3300 libretti diversi pubblicati tra 1579 e 1800— testimonia in modo eloquente della vitalità e centralità del teatro parlato, cantato e scritto nei costumi e nella cultura della società d'Antico Regime.[36] Le stampe romane e laziali censite dagli specialisti comprendevano sia testi propriamente drammatici, come commedie, tragedie, melodrammi, pastorali, tragicommedie, intermedi, rappresentazioni, sia testi

[34] Raramente superavano il centinaio di pagine, e sovente ne contavano poche decine. Il formato più comune era in dodicesimo, e la tiratura poteva arrivare a 2000 copie. Per questi dati consultare MINUZZI, Sabrina: *Il secolo di carta. Antonio Borio artigiano di testi e immagini nella Venezia del Seicento*, Milano: Franco Angeli, 2009, pp. 185-186.

[35] AGO, Renata: *Il gusto delle cose. Una storia degli oggetti nella Roma del Seicento*, Roma: Donzelli, 2006, pp. XX e ss.

[36] FRANCHI, Saverio: *Le impressioni sceniche. Dizionario bio-bibliografico degli editori e stampatori romani e laziali di testi drammatici e libretti per musica dal 1579 al 1800*, Roma: Edizioni di Storia e letteratura, 1994, p. VIII.

lirico-drammatici in forma dialogica o monologica, come mascherate e contrasti, sia testi destinati a esecuzioni musicali come oratori, cantate, serenate ecc.

Già questo rapido elenco evidenzia le molte forme di scritture capaci di muoversi a diversi livelli, dai piani alti dell'universo letterario ai bassifondi del mondo carnevalesco. Lo «scenario», ad esempio, lo strumento editoriale più essenziale ed effimero per costi e dimensioni, veniva utilizzato tanto per le recite accademiche nei collegi blasonati, quanto per le azioni teatrali assai più plebee che si svolgevano in strade e piazze. La funzione era pur sempre duplice: pubblicitaria, per sollecitare l'interesse per la rappresentazione e l'eventuale copia a stampa; e pratica, per ragguagliare spettatori e curiosi senza diffondere l'intero testo. In occasione delle accademie scolastiche, questo dispositivo ausiliario accompagnava e guidava il pubblico esterno, numeroso ed eterogeneo, nel corso di recite che per lingua, carattere e riferimenti appartenevano alla sfera degli esercizi eruditi e cortigiani;[37] sul versante opposto del teatro di strada *(zingaresche, capricci burleschi, giudiate)* lo «scenario» serviva a registrare la traccia e tramandare nella memoria popolare azioni sceniche miste di prosa e poesia, di canto, di ballo e di buffonerie d'ogni sorta.[38]

Per quel che ci riguarda, però, più che soffermarsi sugli estremi conviene prendere in esame una delle poche linee di produzione mezzana: le commedie Ridicolose, che fiorirono proprio a Roma, mentre da Nord a Sud si affermavano gli spettacoli dei comici dell'Arte e solo in Toscana rimaneva viva la commedia di tradizione letteraria. Nel contesto romano di teatralità diffusa, le Ridicolose appaiono un prodotto scenico ed editoriale aperto a fruizioni stratificate e molto attento al registro comunicativo: opere ibride, quasi sempre in prosa, più raramente in rima, che innestavano elementi in parte mutuati dal teatro popolare su una struttura letteraria erudita articolata in un prologo e cinque atti. Circuiti di recite private, mancanza di improvvisazione verbale e gestuale, e uso sorvegliato di maschere e dialetti contribuirono a favorirne il radicamento, attenuando timori e rigori della censura, e inducendo una sostanziale tolleranza da parte delle autorità ecclesiastiche.

A stendere simili «bagatelle comiche piene di buffonerie», talora assai grevi, contribuirono personaggi di profilo diverso. Per un verso accademici e letterati, che scrivevano per passatempo, ma che poi si dedicavano con gusto alla rappresentazione: insomma, autori e attori dilettanti, che giocavano a fare teatro, ma solo nel tempo della festa (quasi sempre Carnevale), in osservanza della politica culturale della Controri-

[37] Lo scenario, ch'era scritto in volgare mentre la recita poteva essere in parte in latino, veniva stampato e distribuito agli spettatori come guida: senza registrare le parole del dramma, ne illustrava in breve intreccio e svolgimento. MAJORANA, Bernadette: *La scena dell'eloquenza,* in Roberto Alonge e Guido Davico Bonino (dirs.): *Storia del teatro…* , pp. 1043-1065.

[38] BRAGAGLIA, Anton Giulio: *Storia del teatro popolare romano*, Roma: Colombo, 1958, pp. 87 e ss; 250 e ss.

forma; per altro verso gente del mestiere, come artigiani della penna che campavano delle proprie scritture ed erano al tempo stesso musicisti, scenografi, editori.[39] Un poligrafo di umili origini come Giovanni Briccio, attivo nella Roma del primo Seicento, andava ad esempio creando commedie che si recitavano nelle case aristocratiche, ma al contempo sfornava componimenti destinati ai festeggiamenti popolari: contrasti, canzonette, e poesie per cantastorie, lamenti, storie truculente e sacre rappresentazioni. Per connettere i due livelli, e riuscire a giocare sui due tavoli, si richiamava alla tradizione delle *auctoritates* letterarie,[40] ma metteva altresì a frutto i lavori dei comici dell'Arte.

Nonostante le critiche di forma e contenuti mosse da certa parte dei letterati a queste scritture anfibie (goffe nel linguaggio e «sozze et oscene» nelle battute),[41] le Ridicolose a stampa godettero di una notevole diffusione editoriale. Pubblicate inizialmente a Roma da librai-tipografi specializzati in prodotti teatrali e dotati di antenne sensibili ai gusti del pubblico, si propagarono poi in varie città del Lazio e dello Stato Pontificio, facendo la fortuna economica delle stamperie di centri minori come Viterbo e Ronciglione, e dilagarono successivamente anche nel resto della penisola, principalmente a Venezia e Milano, ma anche a Palermo e Napoli. Ancora nel secondo Seicento, quando il flusso delle edizioni originali si andò esaurendo, varie officine continuarono a sfornare ristampe e a riciclare giacenze di magazzino di anni precedenti, alimentando l'interesse del pubblico.

Gli inventari di queste botteghe specializzate ci confermano i numeri rilevanti delle Ridicolose, tali da competere con *evergreen* dell'editoria di larga circolazione (come i fortunatissimi *Bertoldi* e *Bertoldini* di Giulio Cesare Croce): nei magazzini della tipografia dei Discepoli di Viterbo, ad esempio, nel 1622 il notaio registrava la presenza di 740 copie del *Pantalone impazzito* di Francesco Righelli; 522 del *Pantalone innamorato*, di Giovanni Briccio; 695 della *Moglie superba*, 625 della *Porzia*, 152 del *Vecchio innamorato*, 338 della *Spada fatata* di Virgilio Verucci, per citare solo i lotti più consistenti.[42] Sono cifre che rimandano a tirature che oltrepassavano i 1000 esemplari, e in molti casi si avvicinavano ai 2000; e che permettono di ipotizzare un consumo decisamente ampio. Una qualche idea del pubblico che accorreva agli spettacoli ce la dà un autore di successo come Verucci, che in una sua opera faceva

[39] Per quanto riguarda dati materiali e analisi interna dei testi si fa riferimento principalmente a MARITI, Luciano: *Commedia ridicolosa*, Roma: Bulzoni, 1978; e ALBERATI, Anna: «Le Commedie ridicolose della Biblioteca Casanatense», in Lucia Marchi (dir): *Sito Web Biblioteca Casanatense*, <https://casanatense.beniculturali.it/attivita/editoriali/le-comedie-vogliono-essere-ridicolose/> (04/02/2026).

[40] «Ariosto, Parabosco, Ruzante, Calmo, Oddi, Castelletti, Pino, Guarnello, il Dolce, Piccolomini (…) Guarin, Tasso», in Giovanni Briccio: *La Tartarea, commedia infernale*, Viterbo: Discepoli, 1614, *Lettera dedicatoria*.

[41] MILLINI, Benedetto: *La costanza delle donne. Commedia*, Roma: Grignani, 1647, *Dedica*.

[42] CAROSI, Attilio: *Girolamo, Pietro e Agostino Discepoli,* Viterbo: Agnesotti, 1993, pp. 18 e ss.

riferimento a «una frotta di bricconcelli rifatti, come qualche cricca di giupponari, fattori, notari, procuratoruzzi di pratica e simili altre gentarelle minute e plebei».[43] Ma anche nella versione a stampa le Ridicolose recavano iscritti nella loro forma materiale segni evidenti d'una confezione a basso costo, tipica di prodotti votati a una larga circolazione: veste tipografica modesta, formato piccolo (in dodicesimo), frontespizi di riciclo, caratteri spesso usurati. E i contenuti stessi erano oggetto di manipolazioni che richiamavano pratiche consuete per altri filoni di successo (come i racconti cavallereschi), subendo via via tagli e rimaneggiamenti, nonché scambi di titoli, soprattutto nel caso di nuove edizioni.

Un altro dato significativo riguarda lo smercio, perché le Ridicolose non venivano solo richieste e proposte da librai specializzati, ma vendute sui banchi delle fiere o distribuite da «menanti» e «storiari», nonostante costoro, a termini di legge, non potessero trattare che orazioni, almanacchi e fogli volanti. Al di là di ogni grida ed editto, questo commercio abusivo continuò però a prosperare, e insieme ai lunari e al gioco dell'oca gli ambulanti continuarono a offrire commedie «di più sorte, grosse, piccole, lunghe, corte e di giusta misura».[44] Probabilmente fu questa una delle ragioni per cui, oltre a essere uno dei passatempi di artisti e aristocratici, riuscirono a circolare anche tra i lettori non professionali.

Proprio in virtù di simili caratteristiche, chi ha studiato questo fenomeno ha parlato di una cultura teatrale diffusa, «a carattere popolare», capace di «assumere funzione e collocazione inter e super regionale».[45] In questo senso, vale la pena quindi di considerare gli strumenti linguistici e di comunicazione prescelti dagli autori delle Ridicolose. Alla difficoltà di trovare una buona lingua per la commedia nell'Italia moderna, per lo meno fuori della Toscana, si è già accennato nelle pagine precedenti.[46] Era un problema non marginale per un genere che si connotava sia per il suo rivolgersi a una platea potenzialmente composita, sia per il fatto di ispirarsi a tematiche variamente legate alla realtà contemporanea. La ricerca di mezzi espressivi verbali dotati di ampia diffusione e comprensibilità ne fecero perciò, in mancanza di una lingua base comune, il terreno privilegiato per l'accostamento di differenti gerghi e linguaggi, fino al plurilinguismo tipico della commedia rinascimentale. Anche gli autori delle Ridicolose scelsero questa strategia, adottando però una sorta di plurilinguismo «straccione», o meglio, una marcata pluridialettalità dei vari personaggi: soluzione che apriva a un

[43] *La Porzia*, Viterbo: Discepoli, 1609, *Prologo.*

[44] TODINI, Pietro: *Le metamorfosi d'amore*, Ronciglione: senza stampatore, 1657, *Prologo.*

[45] MARITI, Luciano: *Commedia ridicolosa…* , p. XLIII.

[46] Come ci ricordano gli studiosi della lingua, in conseguenza della soluzione proposta nel Cinquecento dal Bembo, caratterizzata da una forte diffidenza verso i contenuti realistici, le forme espressive e i generi letterari più vicini al parlato furono esclusi dalle possibilità comunicative degli scrittori non toscani che volessero evitare il ricorso al dialetto. BRUNI, Francesco: *L'italiano*, Torino: Utet, 1984, pp. 62 e ss.

pubblico largo e di bocca buona, ben disposto ai doppi sensi e alla battuta spinta.[47] I testi si muovevano comunque tra registri diversi, con oscillazioni dal polo alto della lingua aulica parlata di norma dagli innamorati, e del latino dei pedanti, sino al polo basso dei dialetti dei figuranti di contorno.

Perché la gente non si smarrisse in questa babele linguistica, gli autori provvedevano a limare le parlate locali, ammorbidendole in modo che non risultassero impenetrabili. Il senso di tale operazione era efficacemente descritto da un commediografo di successo come Virgilio Verucci,[48] in un'opera intitolata appunto *Li diversi linguaggi* (1609): «Non vi immaginate però di aver a sentire un Franzese, un Veneziano, un Bergamasco, un Napoletano —spiegava nel *Prologo* l'autore— perché "sarebbe stato difficilmente inteso dalli ascoltanti per essere lingue scabrose e difficili"». Per superare il problema, Verucci dichiarava di essersi ispirato all'espediente più comunemente adottato da stranieri e viaggiatori, e cioè a quel *camouflage* mimetico di sopravvivenza messo in atto da chi, «fuori dalla sua patria, si sforza di pigliare il parlare comune e più usitato da tutti gli altri», pur conservando «li accenti e le pronunzie» del paese d'origine.

Che tale soluzione fosse funzionale allo specifico obiettivo, vale a dire a cucire testi e spettacoli che procurassero qualche ora di facile divertimento, è innegabile. Ma per quanto riguardava invece la capacità di diffondere un idioma medio comune o di accostumare ad esso un nuovo pubblico, si può dubitare che gli esempi virtuosistici di poliglottia artificiosa presenti nelle Ridicolose fossero davvero efficaci.[49] Fatto è che queste edizioni teatrali, che pur si rivolgevano con successo anche a un pubblico «mezzano», non individuavano alcun percorso intermedio tra cultura alta e bassa. Sul piano letterario incorporavano e frullavano materiali di provenienza diversa, comprese forme popolaresche quali contrasti, testamenti e zingaresche, ma senza alcuna ambizione di trovare soluzioni nuove. Sul piano linguistico si limitavano a assemblare spezzoni di linguaggi diversi, dando forma a un puzzle ludico, ben lontano dalla realtà delle lingue vive.[50] Nella prospettiva della storia della lettura appaiono opere *sui generis*: scritture cariche di oralità, che più o meno esplicitamente rimandavano ai lazzi delle maschere e alle voci degli attori. Anche per questo risultavano accessibili ai lettori marginali, molti dei quali vivevano ancora i dialetti come lingua materna e

[47] GIOVANARDI, Claudio: «Sulla lingua delle commedie "ridicolose" romane del Seicento», *Lingua italiana*, 2010, p. 107.

[48] Verucci, oltre a occuparsi di poesie e accademie, fece in modo di assicurarsi una buona carriera nella burocrazia pontificia. Aveva i gradi di dottore in legge, e quindi sapeva di latino e di classici.

[49] Si noti tra l'altro che l'italiano presente nelle commedie (aulicismi a parte) era una lingua di forte marca romana, e non si identificava affatto con il toscano. Su questo si veda ancora GIOVANARDI, Claudio: «Sulla lingua delle commedie… », pp. 108 e 119.

[50] Al di là dei casi di intrecci linguistici con finalità giocose, esistevano nell'Italia e nell'Europa moderna esempi di mescolanze con valenza pragmatica, come la lingua franca parlata sulle coste del Mediterraneo, ch'era un misto di veneziano, portoghese e arabo.

nativa;[51] ma per lo stesso motivo difficilmente servivano loro da palestra e trampolino per accedere ad altre forme letterarie, normalmente redatte in un italiano fitto di norme sintattiche e grammaticali.

In chiusura, si può azzardare una qualche comparazione con l'universo spagnolo, sempre nell'ottica della storia della lettura e del consumo dei testi teatrali. Sebbene teatro e attività connesse avessero una presenza significativa nella nostra penisola, è fuor di dubbio che nella Spagna moderna il fenomeno assunse un rilievo eccezionale. Come sottolineano gli specialisti, la fruibilità degli spettacoli era accresciuta anche dal fatto che il teatro spagnolo era quasi tutto in versi: in forme metriche diverse, a seconda dell'ambientazione o addirittura dei personaggi, ma con una netta prevalenza del metro del *romancero*, tanto diffuso da essere percepito «como el idioma del pueblo».[52] La crescente e inesausta domanda di spettacoli nel *Siglo de Oro* si accompagnava e rispecchiava emblematicamente nel moltiplicarsi dei *corrales* —recinti di spettacoli— allestiti nei *patios* di case e palazzi pubblici. Qui si riunivano e si stratificavano, senza mescolarsi, i vari livelli sociali, dal popolo minuto agli aristocratici. Questi ultimi frequentavano anche le rappresentazioni *particulares*, ch'erano messe in scena in luoghi privati, e da inizio Seicento divennero elemento imprescindibile delle feste nobiliari e delle celebrazioni nei conventi. Ma i gruppi intermedi, come gli artigiani e commercianti urbani, accedevano comunque ai teatri commerciali, e nelle ricorrenze solenni tutti gli abitanti assistevano alle commedie che si rappresentavano nelle vie di paesi e città. Il pubblico più insaziabile sembrava anzi essere proprio quello popolare, in particolare la frangia fracassona e incontentabile dei cosiddetti *mosqueteros*.

Lo straordinario interesse delle platee spinse ben presto gli editori a sfruttare questo filone, riproponendo i copioni in versioni scritte, con stampe talora di pregio e lavorate con cura, ma più spesso di poco costo e disinvoltamente manipolate, riassunte o tagliate. Il basso livello di simili operazioni commerciali indusse altresì i buoni autori, che rivendicavano la dignità letteraria della commedia, a pubblicare direttamente i propri testi, come fece ad esempio Lope de Vega a partire dagli anni venti del Seicento, e più tardi Tirso de Molina o Calderón de la Barca: perché in Spagna (diversamente dall'Italia) il teatro, sia in scena sia a stampa, vide come protagonisti scrittori blasonati, che lavorarono e pubblicarono intensamente, accanto a una pletora di mestieranti e replicanti.[53] Ne risultò una produzione alluvionale, destinata ad attiz-

[51] I termini di lingua «materna», «nativa», o anche «nostrana» erano usati ad esempio in riferimento al dialetto bolognese da Giulio Cesare Croce in opere pubblicate in anni di poco precedenti.

[52] LOPEZ, François: «Fuentes para una historia», in Víctor Infantes, François Lopez e Jean-François Botrel (dirs.): *Historia de la edición y de la lectura en España*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, p. 396.

[53] Si consideri che i tre maggiori drammaturghi del *Siglo de Oro*, Lope de Vega, Tirso de Molina e Calderón de la Barca, produssero circa 1500 lavori per le scene.

zare critiche e condanne da parte dei censori, tanto che si arrivò a insinuare che un drammaturgo famoso come Lope de Vega avesse fatto «más daño con sus comedias en España de Martín Lutero en Alemania».[54] Il fenomeno assunse dimensioni tali da allarmare pure le autorità civili, che nel 1625 adottarono in Castiglia un provvedimento straordinario, sospendendo per un decennio le licenze di stampa dei libri di commedie e novelle, che incentivavano ozio e dissipazione, specie nella gioventù.[55] Per quanto estrema, la misura ebbe però un impatto modesto, e valse soprattutto a ridislocare la produzione sul territorio, spingendola fuori dalla capitale e verso altre città di provincia.

«Comedias y libritos nuevos de entretienimento y novedad», che con ogni evidenza rispondevano a una domanda robusta di lettura «ociosa y literaria»,[56] continuarono dunque circolare in gran numero, spesso nelle vesti dimesse di *impresos humildes*, che tempo e usura tendevano a trasformare rapidamente in fantasmi editoriali. Per quanto le *pièces* teatrali che entravano in tipografia fossero lavorate in modi diversi, la tipologia prevalente senza dubbio era la *comedia suelta*, e cioè sciolta, stampata separatamente nel formato in quarto, su carta da poco prezzo, senza copertina né legatura, e con il testo distribuito su due colonne. Prodotti analoghi non erano inusuali in altri paesi d'Europa, ma l'eccezionalità spagnola era data dalla gran quantità di commedie edite singolarmente e smerciate con ottimi ritorni economici: si parla di circa 10 000 titoli per il XVII secolo, e cioè di numeri in qualche modo comparabili a quelli degli scritti più diffusi a livello popolare quali almanacchi e *cartillas para leer*.[57] Dati importanti, che si spiegano ricordando il fatto che gli acquirenti non avevano in mente la lettura soltanto —fosse silenziosa o a voce alta, furtiva e solitaria o condivisa— ma tipi di fruizione diverse, tra cui le sempre più frequenti recite domestiche. Anche chi produceva le *sueltas* aveva ben presente questa gamma di possibili utilizzi, e vi faceva leva per promuoverne la vendita, inserendo avvisi del tipo: «Facíl de executar en casas particulares» o «facíl de executar ( … ) para cinco hombres solos».[58]

Dalla seconda metà del Seicento l'offerta del mercato editoriale spagnolo si arricchì

[54] CRUICKSHANK, Don W.: «Literature and the Booktrade in Golden Age Spain», *The Modern Language Review*, n.º 73, 1978, p. 808.

[55] Sul provvedimento restrittivo della Junta de Reformacíon istituita da Filippo IV rimando a CAYUELA, Anne: «La prosa de ficción entre 1625 y 1634. Balance de diez años sin licencias para imprimir novelas en los Reinos de Castilla», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, n.º 29, 1993, pp. 51-76.

[56] CAYUELA, Anne: «Los libreros en el Madrid de Cervantes», in José Manuel Lucía Megías (ed.): *Imprenta, libros y lectura en la España del Quijote*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2006, p. 379.

[57] Il guadagno per gli editori era molto superiore a quello che ricavavano dalle più corpose raccolte teatrali: LOPEZ, François: «Une édition fantôme de Calderón (pour une historie de la "comedia suelta")», in Francis Cerdan (dir.): *Hommage à Robert Jammes*,Toulouse: Presses du Mirail, 1994, vol. 2, pp. 707-719. Per i numeri dei titoli vedere URZÁIZ TORTAJADA, Héctor: *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 2002, 2 vols.

[58] CRUICKSHANK, Don W.: «*Comedias Sueltas*: an Introduction», 2015, in Szilvia Szmuk-Tanenbaum

ulteriormente di un nuovo e caratteristico prodotto, messo a punto per contenere i danni delle restrizioni nei confronti del teatro pubblico. Apparvero infatti, e in gran numero, le *relaciones de comedia*, che, a differenza degli *scenari* italiani, non si limitavano a riassumere l'intreccio, ma riportavano direttamente estratti di opere famose, con una selezione di pezzi forti come soliloqui appassionati o dialoghi avvincenti. Ancora ridotte nei costi di stampa e nelle pagine —e quindi ancora più accessibili—, le *relaciones* valsero a diffondere e popolarizzare ulteriormente il linguaggio poetico dei grandi drammaturghi presso il pubblico, anche al di là delle cerchie colte.[59]

Riassumendo, si può quindi dire che, rispetto all'Italia coeva, la Spagna del Cinque e Seicento si caratterizzò per l'affermazione straordinaria di una cultura teatrale dispiegata in tutte le sue forme. Al ricchissimo ventaglio di proposte di spettacoli corrispondeva una gamma notevole di prodotti editoriali, che anche attraverso un lavoro di mediazione e aggiustamento mettevano alla portata di fasce larghe di consumatori testi drammaturgici ricercati dalla stessa élite colta.[60]

Il divario tra i due paesi pare marcato soprattutto per ciò che riguardava la commedia. Se in Italia erano per lo più gli attori a dar vita, spesso precaria, ai testi comici, e i letterati più noti riluttavano a impegnarsi apertamente in una produzione caratterizzata da una specifica valenza commerciale, in Spagna furono invece scrittori di alto profilo e grande rinomanza a dare un formidabile apporto a questo filone di spettacoli e alla letteratura connessa, con ricadute evidenti non solo sul piano editoriale, ma socio-culturale.

La maggiore problematicità e il diverso livello della produzione ispanica facevano capo a molte ragioni, tra cui la maggiore compattezza, non solo ideologica, e la consapevolezza di un patrimonio comune esibito come segno di identità; ma la superiore capacità di connettere e far dialogare colto e popolare, senza limitarsi a giustapporre frammenti tratti di contesti diversi, aveva a che vedere anche con il fatto di lavorare con una lingua letteraria non troppo lontana e diversa da quella usuale.[61] È vero che i commediografi spagnoli utilizzarono ampiamente i versi, per prendere distanza dal banale quotidiano e accrescere la magia delle parole. Ma la lingua di Lope de Vega e dei maggiori autori riproduceva comunque, sia pure in scala —una scala «más vivida,

(dir.): *Sito Web Comedias Sueltas USA*, <https://www.comediassueltasusa.org/essays/comedias-sueltas-by-d-w-cruickshank/> (04/02/2026).

[59] Su questo punto vedere LOPEZ, François: «Fuentes para una historia… », p. 395.

[60] Su questa trasversalità del pubblico insistono varie ricerche, che sottolineano come «el vuogo iba a ver rapresentar las mismas obras teatrales y leía /oía los mismos libros que los discretos». Ad esempio FRENK, Margit: «"Lectores y oidores". La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro», in Giuseppe Bellini (ed.): *Actas del séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma: Bulzoni, 1982, p. 117.

[61] Per queste valutazioni vedere MAZZOCCHI, Giuseppe: «Italia y España: la cuestión de la lengua en las tablas», in Irene Romera Pintor e Josep Lluís Sirera (dirs.): *Relación entre los teatros español e italiano,* Valencia: Universitat de València, 2007, pp. 71-78.

más decidida, más vistosa» —, la lingua d'uso.[62] E il pubblico che assisteva a uno spettacolo nei *corrales,* o che sfogliava le pagine di una *suelta,* era in grado di riconoscerla come propria.

Ben diversa era la situazione italiana, e non soltanto nella commedia dell'Arte, ove i comici puntavano a divertire giocando su un funambolico idioma teatrale, una mistura improbabile di spezzoni letterari e di tessere linguistiche tra le più disparate. Lo stesso tipo di considerazioni valeva anche nel caso delle commedie scritte, ad esempio per le Ridicolose, i cui autori ricorrevano ancora a un linguaggio puramente teatrale, che non aveva corso fuori dal palco. I loro testi erano sì messi in pagina e in stampa, per essere offerti a una platea di possibili lettori, ma rimanevano nell'ambito di un esperimento artificioso, e funzionavano davvero nella misura in cui rimandavano alla memoria (o al progetto) di azioni sceniche, che il pubblico aveva (o poteva comunque fingere) nella mente.

A margine, e per quanto riguarda il piano della comunicazione orale, si può infine aggiungere che tali copioni proponevano una giocosa e stereotipa rappresentazione, nei modi comici propri delle Ridicolose, degli intrecci linguistici dell'Italia moderna, e della maniera in cui —bene o male— gli abitanti della penisola arrivavano a intendersi l'un l'altro, pur provenendo da zone diverse del paese. Fuor di commedia, e fuor di teatro, però, il problema era serio, e travalicava il fatto materiale che italiani di varie regioni riuscissero in qualche modo a comunicare tra loro, nel corso di viaggi o incontri d'affari: il nocciolo della questione era infatti che per lo più non comunicavano davvero con la stessa lingua, non disponendo appunto di «un *sermo cotidianus* largamente condiviso e sufficientemente standardizzato», e capace di «esprimere con naturalezza ed efficacia il senso di appartenenza dei parlanti a una sola comunità».[63] Il che, naturalmente si riverberava pesantemente anche a livello dei libri e delle letture.

[62] Ibídem, p. 75.
[63] TRIFONE, Pietro: «L'italiano… », p. 34.

26

# El tránsito del antiguo al nuevo régimen del impreso: ¿un nuevo paisaje para el escrito en el espacio público? (España, siglos XVIII-XX)

Jean-François Botrel

*Université Rennes 2*

> Mandó escribir Pilato un letrero y lo puso sobre la cruz; estaba escrito: «Jesús Nazareno, rey de los Judíos». Muchos de los judíos leyeron este letrero, porque estaba cerca de la ciudad el sitio donde fue crucificado Jesús, y estaba escrito en hebreo, en latín y en griego. Dijeron, pues, a Pilato los príncipes de los sacerdotes de los Judíos: No escribas «Rey de los Judíos», sino que Él ha dicho: «Soy Rey de los Judíos». Respondió Pilato: «Lo escrito, escrito está».
>
> (San Juan 19, 19-22)

Estas palabras del Evangelio según San Juan pueden ofrecer como una pauta para el estudio de lo que, en España, supuso para las escrituras expuestas el tránsito de un Antiguo Régimen a un Nuevo Régimen, un periodo (1833-1936) caracterizado por un fuerte crecimiento de la población multiplicada por dos entre finales del siglo XVIII y 1930, un número de alfabetizados multiplicado por siete, una creciente proporción de población urbana, con el consiguiente aumento de las superficies aprovechables para la exposición de escrituras e impresos, una producción impresa multiplicada por 4 entre 1830 y 1900 y el auge de la prensa periódica (casi 2000 títulos en 1913), un sistema de comunicaciones terrestres y postales completado y perfeccionado,[1] unas nuevas relaciones entre el poder y la ciudadanía con la exigencia de más libertades y democracia que acompaña el desarrollo económico, comercial y social; factores todos que obviamente inciden en la evolución o transformación de los semioforos expuestos,[2] en su inserción y presencia de estos en el espacio público y en su emisión

[1] Para más detalles, véase BOTREL, Jean-François: «La construcción de una nueva cultura del libro y del impreso en el siglo XIX», en Jesús A. Martínez Martín (ed.): *Orígenes culturales de la sociedad liberal (España siglo XIX)*, Madrid: Biblioteca Nueva/Editorial Complutense/Casa de Velázquez, 2003, pp. 19-36.

[2] Según POMIAN, Krzysztof: «Histoire culturelle, histoire des sémiophores», en J.-P. Rioux, J.-F. Siri-

**Fig. 1.** Lápida en la plaza pública de Caltójar (Soria). Fotografía de Jean-François Botrel, 20/07/2009.

**Fig. 2.** Anuncio de tienda a mediados del siglo XIX. FLORES, Antonio: *Doce españoles de brocha gorda*, Madrid: Establecimiento tipográfico de D. F. de P. Mellado, 1852, p. 33.

y recepción, con unos ritmos variados y evidentes disparidades y desfases según las regiones y según de una capital o de un pueblo se trate, la España urbana y la España rural.[3]

## 1. LOS SEMIOFOROS EXPUESTOS

No creo que se haya hecho un inventario sistemático de todos aquellos semioforos exhibidos por toda España desde finales del XVIII hasta vísperas de la Guerra Civil, pero sí se puede afirmar que con lo que se suele llamar la segunda revolución del

nelli: *Pour une histoire culturelle*, París: Seuil, 1997, p. 73. El término designa toda clase de soportes o signos de escritura en sentido amplio (inclusive la dimensión icónica) y, por ende, preferible al, más restringido, de *city texts* acreditado por SCHWARTZ, Vanessa R.: *Spectacular realities. Early Mass Culture in fin-de-siècle Paris*, Berkeley: University of California Press, 1999.

[3] Para la realización de este estudio, me he valido de una documentación acopiada a lo largo de los años en distintos archivos y bibliotecas o en la calle (con fotos) pero también, últimamente, de las facilidades ofrecidas por la Hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de España y el Corpus Diacrónico del Español (CORDE) de la Real Academia Española.

libro, no desaparecen —conste— las antiguas formas y prácticas de expresión y comunicación como las lápidas grabadas (Fig. 1), los rótulos y anuncios de las tiendas[4] (Fig. 2), los pliegos de cordel, los libelos y cartelones escritos a mano,[5] los carteles, los bandos, los pliegos de aleluyas, etc. que todos tienen más o menos por vocación ser expuestos y hasta exhibidos. Esto no mata aquello; más bien se suman a lo existente unas nuevas formas propiciadas, en un principio, por las nuevas tecnologías, entre otras las de impresión (Minervas para la remendería, hectografía para lo manuscrito, impresión sobre nuevos soportes como el metal o el cartón), con las consabidas consecuencias: la diversificación, el abaratamiento y la masificación,[6] una abundancia de la que quiere dar exagerada cuenta el conocido grabado de *Las Novedades*,[7] la publicidad de Saturnino Calleja, por Cilla,[8] o la de Inocencio López,[9] acompañada por una adaptación a las nuevas necesidades y expectativas sociales.[10]

Un semioforo preexistente como el cartel impreso en papel va conociendo unas espectaculares evoluciones en sus características físicas y modalidades de enunciación editorial. Lo observa, en 1854, con no poca sorna, José González Tejada:

> hace años que ninguna esquina se queja de sabañones, tan arropadas están ellas, llevando siempre faldas, a imitación de las mujeres y de las alcachofas. ¡Pobres de nuestros abuelos, que no conocieron más que unos cartelitos de a cuartilla y de ellos tanto se ufanaban llamándolos cartelones! ¡Qué dirían hoy si mirasen esas sábanas de tres o cuatro pedazos, con letras como

[4] «Nunca se hablaba de guisar sin añadir de comer», comenta Antonio Flores.

[5] Véase CASTILLO GÓMEZ, Antonio: «Escritura en las calles: textos efímeros y espacio público en la temprana Edad Moderna hispana», en Martyn Lyon y Rita Marquilhas: *Un mundo de escrituras. Aportes a la historia de la cultura escrita*, Buenos Aires: Ampersand, 2018, pp. 97-121.

[6] Verdad es que a los contemporáneos las cifras de las tiradas se les antojaban enormes: 13000 ejemplares para un Decreto, 125 carteles para anunciar las fiestas de Alcalá. BOTREL, Jean-François: «Los analfabetos y la cultura escrita (España, siglo XIX)», en Antonio Castillo Gómez (ed.): *Culturas del escrito en el mundo occidental. Del Renacimiento a la contemporaneidad*, Madrid: Casa de Velázquez, 2015, pp. 251-267.

[7] Véase, por ejemplo, la cubierta del catálogo de la exposición *Ciudadanos*. LA PARRA, Emilio y MILLÁN, María José (coords.): *Ciudadanos. El nacimiento de la política en España (1808-1869)*, Madrid: Conde Duque, 2010.

[8] Publicada en *Bibliografía Española*, en 1906 (Sección anuncios) y reproducida en la cubierta de BOTREL, Jean-François: *La diffusion du livre en Espagne (1868-1914). Les libraires*, Madrid: Casa de Velázquez, 1988.

[9] Publicada en *El Tiburón* (nº 4, 1866, p. 16) y reproducida por SOLÉ BOLADERAS, Isaura: «La publicidad editorial en las publicaciones periódicas y almanaques del último tercio del siglo XIX: la originalidad gráfica del editor Innocenci López Bernagossi», en Pedro Rueda Ramírez, L. Agustí (eds.): *La publicidad del libro en el mundo hispánico (siglos XVII-XX): los catálogos de venta de libreros y editores*, Barcelona: Calambur, 2016, p. 170.

[10] El aumento constante de las referencias a las escrituras expuestas en la prensa (teniendo en cuenta el aumento de la cantidad de fuentes periodísticas al filo de los años) puede servir de indicador. De «proclama», por ejemplo, se encuentran unas 5000 en 1881-1890, más de 10 000 en 1891-1900 y casi 20 000 por decenio hasta 1930.

**Fig. 3.** Anuncio de la Biblioteca Universal en *La Ilustración* en 1852. Ibídem, tomo I, p. 193.

adoquines, rebosando ilustración y economía! ¡Apenas se harían cruces al ver los progresos de la litografía y del grabado en madera ostentarse pegados con engrudo en todas las esquinas![11]

Una idea gráfica y fantástica en la época, pero que visto hoy solo nos parece una anticipación, nos la da un anuncio de la Biblioteca Universal en 1852 (Fig. 3), con una fachada de edificio cubierta por un gigantesco cartel.[12] A falta de analizar las más de 100 000 ocurrencias de la palabra «cartel» en la prensa española digitalizada entre 1800 y 1936,[13] han sido aprovechadas, con unas calas escalonadas en el tiempo, parte de las 1900 y pico de «cartelón», un semioforo interesante porque se trata de algo

[11] PIERA, A.: *El cartel comercial, vehículo de cultura en cien años del cartel español. Publicidad comercial 1875-1975*, Madrid: Ayuntamiento, 1985. p. 13.

[12] El comentario de Gonzalo Menéndez Pidal a este grabado publicado en *La Ilustración* en 1852 es: «Se caricaturiza el auge que van teniendo los anuncios, que cubren fachadas enterasas, dejando a oscuras a los vecinos y que hay que leer con catalejo».

[13] Los mismos recuentos para escrituras expuestas o impresos callejeros como libelo, panfleto, letrero, rótulo, arrojan elevadas cifras que pueden alcanzar más de 130 000 para «bando» y 80 000 para «proclama». Pasquín, en cambio, parece haber perdido relevancia y el empleo de octavilla en el sentido de hoja volante aún no ha cundido.

bastante polisémico. Algunos cartelones vienen de atrás (cartelón portátil, cartelón o bando, cartelón o bandera, cartelón o rótulo de la puerta, cartelón del reglamento, cartelón de ciegos) y son más bien pintados o escritos a mano,[14] pero otros van cobrando unas morfologías que se perciben ya como distintas o novedosas (cartelón de teatro o de toros, doble cartelón llevado en pecho y espalda, cartelón-farol,[15] cartelón de anuncios trasparente).[16] Los soportes utilizados pueden ser de papel y cartón, pero también de pergamino, madera, zinc o tela y de distintos colores.

Como para los carteles, los periodistas destacan en estos cartelones su tamaño («de no escaso tamaño», «enorme, de un metro de alto por 40», «inmenso que ocupaba casi la tercera parte de un alto edificio») y el de las letras utilizadas: «un cartelón en el que se leían, en grandes letras negras y coloradas,[17] las siguientes palabras: «Descubrimiento prodigioso. Gran concierto singular», observa *La Avispa*, el 18 de julio de 1888. Son «letras como melones», «de medio celemín», «descomunales letras», «letronas» (se trata de un elemento importante para la legibilidad desde lejos). Las letras suelen ser negras, pero también las hay de colores y hasta de oro, y algunos cartelones conllevan motivos icónicos pintados, algo que también se lee, como las cubiertas de los libros y revistas, aunque de otra manera: de «soberbio cartelón pintado», de «pintarrajeado cartelón», se habla y *La Esperanza* de 19 de abril de 1848 no deja de señalar que «está llamando la atención en estos días las miradas del público hacia una de las esquinas de la Puerta del Sol un cartelón portátil en que al paso que el anuncio de cierta histórica novela titulada *El tigre del maestrazgo* se ve pintada con toscos colores una señora con hijos en el acto de ser fusilada».[18]

Con la introducción de la cromolitografía en los años 1880 (sobre papel o sobre metal) y la multiplicación de carteles que dejan de ser únicos (carteles de toros, de fiestas, de anuncios de entregas, etc.) y de los envases, etiquetas y envoltorios para la comercialización de los bienes de consumo se va a cromatizar más aún el entorno

[14] O mixtos, como el en que el «ciudadano Mantilla» anuncia en 1821 su espectáculo «Retratos de hombres célebres (con letra impresa) y la cabeza del gigante Goliat» (con un añadido manuscrito). Véase: *Alcalá, ciudad escrita: del Renacimiento a nuestros días*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2019.

[15] Por ejemplo, los «faroles verdes y encarnados» que anunciaban unas enfermedades recordadas por Ana Ozores en *La Regenta*: ALAS «CLARÍN», Leopoldo: *La Regenta,* edición de Rafael Rodríguez Marín, Barcelona: Castalia Didáctica, 2019, pp. 394-385.

[16] Una nueva tecnología que permitía que en tela o papel dispuesto ante una luz artificial se hiciese aparecer en él figuras o letreros, como en la escena documentada por MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo: *La España del siglo XIX vista por sus contemporáneos*, Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1989, tomo II, p. 30.

[17] Debían ser letras capitales o mayúsculas pintadas, siendo los tipos de madera de gran tamaño de uso para los carteles.

[18] Otro ejemplo, sacado de *Ilustración de Barcelona* de 31 de mayo de 1885: «en la puerta de entrada se ostenta un cartelón con una gigante pintada en actitud de mostrar una de sus fenomenales piernas a un corro de caballeros enguantados y de almirantes en traje de gala. Al pie del cartelón se lee este letrero: "Obra maestra de la naturaleza"».

**Fig. 4.** Anuncio en cerámica de los aceites Vetusta en la Estación de FEVE de Oviedo. Fotografía de Jean-François Botrel, 02/12/2012.

visual de los españoles de las ciudades (Fig. 4) y más tarde del campo, sin que esto deje del todo de ser excepcional y, por ende, de llamar la atención: recuérdese la «primavera de carteles o *afiches*» que alegraban los ojos de Rubén Darío, en 1899, en Barcelona «con su fiesta de líneas y colores».[19]

La multiplicación y la diversificación de los semioforos expuestos, así como la coexistencia de antiguas y nuevas o novedosas formas de comunicación pública, muy especialmente de la prensa,[20] es, pues, lo que ha de tenerse en cuenta de manera prioritaria a la hora de analizar su inserción en el espacio público para contribuir a dibujar un paisaje escrito y luego su recepción e interpretación. Sin que, por ahora, se pueda dar una idea precisa de la proporción entre lo escrito y lo impreso. Veamos ahora cómo se inscriben esos semioforos en el paisaje escrito: cómo lo van construyendo.

[19] *España contemporánea*, París: Garnier Hermanos, 1901, p. 16.

[20] La prensa también es —parcialmente— una escritura expuesta, al ofrecerse a la venta en kioscos o en la calle y asume una parte de la función de las escrituras expuestas, como los resultados de la lotería, por ejemplo.

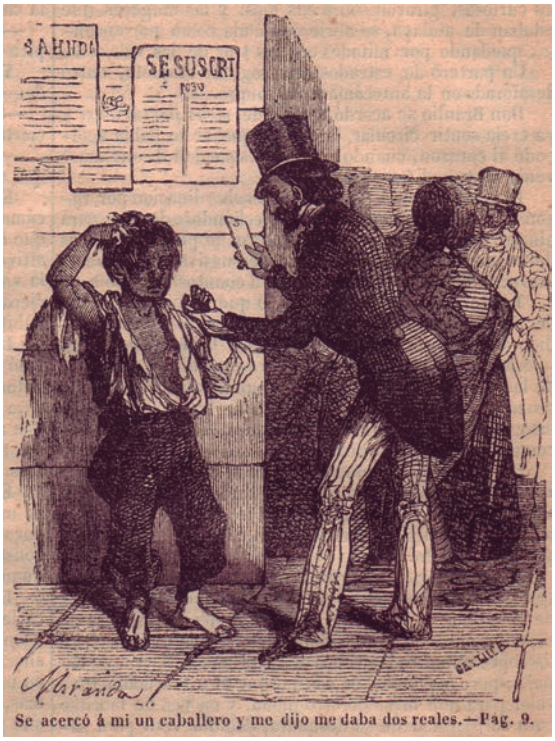



**Fig. 5.** Una esquina de calle con carteles. FLORES, Antonio: *Doce españoles de brocha gorda…*, p. 15.

## 2. MODIFICACIÓN DEL PAISAJE ESCRITO URBANO/RURAL

Siguiendo a un hipotético transeúnte que haya recorrido —*in itinere*— las calles y plazas de Madrid, se puede hacer un como inventario progresivo de los dispositivos ambulantes, semifijos y permanentes que permiten la exhibición de lo escrito o impreso. A principios del siglo habrá buscado en el centro de la capital el bullicio de las Gradas de San Felipe con sus puestos,[21] leído un pasquín manuscrito pegado en alguna puerta, o un bando en uno de los sitios acostumbrados, un cartel pegado en una esquina (Fig. 5), visto que está la tablilla puesta para ejecutar justicia con algún reo,[22] oído a algún ciego papelista,[23] que recorre les calles de Madrid voceando y enseñando,

[21] Véase SÁNCHEZ ESPINOSA, Gabriel: «Los puestos de libros de las gradas de San Felipe de Madrid en el siglo XVIII», *Goya*, n.º 335, 2011, pp. 142-155.

[22] Archivo Histórico Nacional, Sala de Alcaldes 1754/164.

[23] Tomo el calificativo de la tesis de Abel Iglesias a quien debo algunas referencias más. IGLESIAS CASTELLANO, ABEL: *Entre la voz y el texto. Los ciegos oracioneros y papelistas en la España moderna (1500-1836)*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2019 (Tesis Doctoral). En ella se encontrarán varias representaciones de dicho ciego.

**Fig. 6.** Librería de los editores cuando se expone *El Museo Universal*. *Museo Universal*, 6 de enero de 1867, p. 8.

por ejemplo, uno de los 1500 ejemplares del *Papel nuevo que comprehende las desgracias que causó el huracán en la ciudad de La Habana el 15 de octubre de 1768*.[24]

Otro a mediados del siglo habrá observado que las calles ya llevan rótulos (desde 1835), que las esquinas están arropadas con carteles sábanas, que los rótulos de las tiendas dejan poco a poco de ser perpendiculares para inscribirse en las fachadas,[25] y que algunos escaparates ya tienen un «gran poder de atracción», como el de la librería del *Museo Universal* (Fig. 6). Habrá topado con alguna manifestación con sus pancartas (Fig. 7), con unos cartelones ambulantes,[26] y, ya, con unos carros anunciadores.[27] Habrá notado que, en tiempos de remodelación urbana, se utilizan algunas medianerías para los anuncios (1858),[28] (Fig. 8) y que se han instalado los primeros kioscos.[29]

[24] Archivo Histórico Nacional, Consejos 51633/8.

[25] Los rótulos anunciadores de los establecimientos comerciales, colgantes y perpendiculares al sentido de circulación vial y situados siempre sobre las cabezas para facilitar la identificación desde lejos, se van sustituyendo por rótulos incorporados en la fachada de los establecimientos y paralelos a la circulación vial. SATUÉ, Enric: *El paisaje comercial de la ciudad. Letras, formas y colores en la rotulación de los comercios de Barcelona*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2001, p. 24.

[26] Como «el doble cartelón que ayer llevaban algunos pobres de San Bernardino anunciando *El Español*», *Revista Española*, 2 de marzo de 1836.

[27] Véase, por ejemplo, MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo: *La España del siglo XIX vista por sus contemporáneos…*, tomo I, p. 192

[28] *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional. Colección Manuel Castellano (1826-1880)*, Madrid: Ediciones El Viso, 1989, p. 191.

[29] Véase RODRÍGUEZ INFIESTA, Víctor: «Quioscos y puestos de venta en Madrid y otras ciudades

▲ **Fig. 7.** Manifestación de mujeres pidiendo la abolición de las quintas en marzo de 1869. MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo: *La España del siglo XIX vista por sus contemporáneos…*, tomo II, p. 125.

Puerta del Sol. Entrada en la calle de la Montera
con la torre de la iglesia de San Luis [El Carmen].
en 1858. [Madrid]
220×162
Nº 28

◀ **Fig. 8**. Puerta del Sol, entrada en la calle de la Montera en 1858. *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional. Colección Manuel Castellano (1826-1880)…*, p. 191.

L'ILLUSTRATION

SAMEDI 28 OCTOBRE 1905

LE VOYAGE DU PRÉSIDENT DE LA RÉPUBLIQUE EN ESPAGNE

**Fig. 9.** Vendedora callejera de periódicos y estampas en Madrid. *L'Illustration,* 28 de octubre de 1905.

Si nos fijamos en la inscripción física en el espacio urbano de un soporte determinado, como el cartelón, este puede encontrarse pegado (con cera negra), clavado (con cuatro tachuelitas), fijado en la parte exterior de un carruaje, adosado a las columnas de un pórtico, o colgado (de un poste, de un farol o de un palo), en los «sitios más públicos», junto a la puerta de un café o de una tienda pero también dentro de una peluquería, en una ventana, paseado o circulado por las calles pendiente del pecho o de un vestido o «elevado al estremo de una percha», etc.

A finales del XIX, se siguen «embadurnando» las esquinas y las fachadas con carteles y los rótulos de las calles se han vuelto más legibles. Corriendo parejas con el interés por la conmemoración, hay más placas de metal con letras en relieve, abundan los vendedores y voceadores ambulantes de periódicos y libros, hasta en capitales de provincias (Fig. 9).[30] Coincidiendo con un «frenesí anunciador», las escrituras

españolas hasta la Guerra Civil. La emergencia de un nuevo agente de comunicación social», *Mélanges de la Casa de Velázquez,* vol. 46, n.º 2, 2016, pp. 239-257.

[30] Véase RODRÍGUEZ INFIESTA, Víctor: «Misère et grandeur d'un métier. Les crieurs de journaux

expuestas pueden encontrarse, además de las tradicionales esquinas, en los portales, los muros de fachada, las vallas, las aceras, los bancos, los pedestales, los buzones de correo, los faroles, los árboles,[31] los tranvías, las anunciadoras ambulantes, los relojes y globos anunciadores, etc. y demás dispositivos, los toldos de las tiendas de la Puerta del Sol, los escaparates de las tiendas, etc. Con el alumbramiento público (en 1848, en Madrid, se cuentan 2000 «luces»),[32] la noche no es rémora para que siga leyendo en el espacio público y existen unos kioscos luminosos y cartelones trasparentes,[33] y los escaparates de las tiendas ya empiezan a alumbrarse.[34] Entre las autoridades municipales y los propios ciudadanos se viene notando una preocupación por adecentar el paisaje escrito —la ciudad escrita— para acabar con el *pêle-mêle* de carteles y anuncios ortográficamente incorrectos.[35] Como consecuencia de esta voluntad de policía urbana, ya se instalan «cuadros, marcos o aparatos de madera, de hierro, de palastro o de la materia que se considere»,[36] etc.

En los años 1930, el espacio urbano resulta más saturado de mensajes impresos si cabe, de tipo comercial y demás,[37] (Fig. 10) de placas publicitarias y conmemorativas,[38] y se editan otras, esmaltadas, para la vida cotidiana (Fig. 11); ya se dan los primeros anuncios luminosos a base de electricidad, aunque todavía, en los rastrillos, se exhiben los libros en el suelo, y siguen siendo atractivos los «cartelones de los crímenes», etc. (Fig. 12).

---

dans l'Espagne contemporaine», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, vol. 41, n.º 2, 2011, pp. 205-211 y BOTREL, Jean-François: *Pour une histoire littéraire de l'Espagne (1868-1914)*, Lille : Atelier National de Reproduction des Thèses, 1985, tomo II, p. 33.

[31] En 1881, Salvador Travado solicita la instalación de un aparato llamado «arborianunciador». BOTREL, Jean-François: «Los analfabetos y la cultura escrita (España, siglo XIX)» …, pp. 251-267. Cincuenta años más tarde, en *La novela de don Sandalio*, situada en 1910, Unamuno observa que «hasta a los árboles de los bordes de la carretera les han convertido en anunciadores!», «esos pobres árboles anunciadores (…) y todas esas vallas en que se anuncian toda clase de productos, algunos de maquinaria agrícola ; otros, los más, de licores o de pneumáticos para automóviles» (*San Manuel Bueno, mártir y tres historias más*, Madrid: Espasa Calpe S. A., 1933, p. 136 y p. 163, respectivamente).

[32] Pero en Vetusta (hacia 1870), solo hay un farol cada 50 pasos, encendido si no hay luna ya que «en las noches románticas no hay gas». ALAS «CLARÍN», Leopoldo: *La Regenta*…, p. 371.

[33] Como en San Sebastián donde, en julio de 1902, el Castillo de la Mota «estaba resplandeciente de luz y colores, ostentando un gigantesco cartelón trasparente con una dedicatoria del Ejército a S. M. el Rey» (*Vida Marítima*, 10 de julio de 1902, p. 42).

[34] En la Vetusta de *La Regenta*, según el narrador, los chorros de gas que salían de la confitería nueva «deslumbraban a los vetustenses no acostumbrados a tales despilfarros». ALAS «CLARÍN», Leopoldo: *La Regenta*…, p. 369.

[35] BOTREL, Jean-François: «Los analfabetos y la cultura escrita (España, siglo XIX)» …, p. 261.

[36] Véase, por ejemplo, el modelo de cuadro de hierro para anuncios presentado por Eduardo Gullón, en *íbidem*, p. 256.

[37] Véase, en este libro, la contribución de Nuria Rodríguez Martín.

[38] Véase, por ejemplo, en Santiago de Compostela, las distintas placas conmemorativas puestas en la fachada de la casa donde se sitúa la pensión celebrada por Alejandro Pérez Lugín en su novela *La Casa de la Troya* (1915).

**Fig. 10.** Foto de Santos Yubero, 1937. LÓPEZ MONDÉJAR, Publio: *Historia de la fotografía en España*, Madrid: Lunwerg, 2001, p. 373.

**Fig. 11.** Catálogo de rótulos de esmalte de Ambrosio Allado, Valencia sin fecha, p. 14. Colección de Jean-François Botrel.

El cartelón de los crímenes

*Al tiempo que recita su cantinela, la narradora va señalando en el cartelón los cuadros aludidos en el romance.*

Concertamos la cita.

En la calle alegre, queda la retahila de la mujer lejana, monótona, anacrónica y pintoresca.

LO QUE NOS DICE LA ROMANCERA

Cuando se llega al Puente de Toledo hay que torcer a mano derecha. Se camina por una calle llena de polvo; luego se cruza un descampado, se asciende por una veredita, se llega junto a una taberna, donde los parroquianos juegan al "tiento", a la sombra exigua de la casa, y se pregunta:

—¿Cuál es la calle de Fernando [illegible] de Mendoza?

Tardaréis un poco; pero, al [illegible] con la calle apetecida.

Nuestra mano en la puerta hace "[illegible]"

Francisca Oliria Gómez es viuda, morena, entera y extremeña. No debió ser fea. Aún le quedan unos ojos entornados y negros, maliciosos y astutos.

—No fuí yo la que inventó esto del cartelón; fué mi marido, que estaba siempre en todo y era un hombre cabal. Cuando él cantaba, su voz era preciosísima y llenaba la calle. Corrimos, juntos, tierras y más tierras en tren y sobre una bestia. Toda España, de Extremadura a la Sierra de Alcaraz, de Cádiz a las Vascongadas. Más de veinte mil leguas.

Se regocija con el recuerdo de sus andanzas. Queda absorta, Dios sabe en qué lejanos lugares y remotos años.

—Y luego, cuando su marido faltó, ¿usted siguió con el cartel?

—¿Y qué iba a hacer? El pobrecito no me dejó más que esto.

Su ademán, desolado, teatral, muestra el legajo de los romances.

—¿No se dedica a nada más?

**Fig. 12.** Cartelón de ciegos. *Estampa,* 16 de enero de 1932.

Y así por el estilo. Se trata de unas situaciones extremas, por referirse a la capital de España, que un émulo de Alain Corbin, sin necesariamente valerse de la taxonomía de Kellen,[39] también podría describir, haciéndolas vivir, en Barcelona, en una capital de provincia o en un pueblo rural, o de manera diacrónica, a propósito del dispositivo de difusión del libro, por ejemplo, con las tradicionales y modernas librerías pero también las bibliotecas de ferrocarril, un kiosco en Salas, una vendedora de *goigs*, un escaparate rural. Para poder, al estilo de lo realizado por Antonio Castillo Gómez y su equipo a propósito de Alcalá de Henares,[40] documentar las permanencias, evoluciones e innovaciones en la exposición y exhibición de las escrituras en el espacio público, hasta en la plaza de la Granja, o en el campo con los conocidos anuncios de nitratos Chile, por ejemplo.[41]

[39] CALVI, Maria Vittoria: «Español e italiano en el paisaje lingüístico de Milán. ¿Traducción, mediación o translanguaging?», *Lingue Linguaggi*, n.º 25, 2018, pp. 19 y 21.

[40] Véase *Alcalá, ciudad escrita: del Renacimiento a nuestros días…*

[41] Unas placas de hierro esmaltado y pintado rectangulares con la silueta de un jinete en negro sobre fondo amarillo y la letra «Abonad con nitratos de Chile» en rojo y blanco, el «primer escampall d'escenografia

Han cambiado los agentes y actores, pero no la función: el voceador, como el ciego, «pasea el impreso», enseña la primera plana del impreso, va al encuentro del lector, ya que acompaña el impreso con una explicación más o menos redundante con respecto al título o titular. El propio kiosco es un lugar de exhibición, aunque sin comentario oral, pero sí gráfico tal vez.[42]

Mientras tanto, observemos que el espacio público se «llena» por la multiplicación de las escrituras expuestas y la de los medios de difusión y exposición, los antiguos que no desaparecen, y los nuevos, con una especie de saturación,[43] y la consiguiente necesidad para el receptor de distinguir una información entre el fárrago de mensajes y unas consecuencias notables para la ergonomía de la lectura «pública»: por la creciente presencia de un lenguaje escripto-visual,[44] y la elevación física y alejamiento de los mensajes en los soportes (rótulos, toldos, faroles, medianerías, balcones, tejados, cielo) al mismo tiempo que se van aprovechando los niveles más bajos (escaparates, bancos, buzones, escaleras, pavimento).[45] Una solicitación permanente a aplicar la mirada en todas las direcciones. Eso de día y cada vez más de noche.

La creciente urbanización ha acarreado una extensión del espacio público y un aumento de la superficie aprovechable para la exposición o exhibición de escrituras, en Madrid,[46] pero también en otras ciudades y lugares.[47] Este espacio resulta cada vez más compartido entre las esferas del poder, el comercio y los ciudadanos, organizados

urbana per les zones rurales», según SATUÉ, Enric: *Un museu al carrer. Lletres, imatges i tècniques dels rétols comercials a Catalunya*, Barcelona: Diputació de Barcelona, 1984, p. 42. Luego realizada con cuadros de loza estampada las numerosas imágenes colgadas en la web.

[42] A través de las primeras planas o de las cubiertas expuestas. BOTREL, Jean-François: «Entregarse a la lectura: la primera entrega», en Luis Alburquerque-García, José Luis García Barrientos, Antonio Garrido Domínguez, Ana Suárez Miramón (coords.): *Vir bonus dicendi peritus. Homenaje al profesor Miguel Ángel Garrido Gallardo*, Madrid: CSIC, 2019, pp. 846-856.

[43] «No hay esquina de calle medianamente concurrida donde no se encuentre un gran cartelón dando a conocer la virtud de esa moderna panacea con el extracto de las setenta y tantas curaciones maravillosas», afirma, por ejemplo, *El Pensamiento Español*, el 3 de marzo de 1870.

[44] Véase, al respecto, BOTREL, Jean-François: «Las lecturas ilustradas de los nuevos lectores», en Raquel Gutiérrez Sebastián, José María Ferri, Borja Rodríguez Gutiérrez (eds.): *Historia de la literatura ilustrada española del siglo XIX*, Santander: Editorial de la Universidad de Cantabria/Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2019, pp. 409-428.

[45] «No hace mucho tiempo que iba yo por la calle (…) cuando levanto la cabeza y me hallo con un cartelón más grande que yo que decía con letras que dificulto que puedan escribir mayores», es, por ejemplo, lo que se puede leer en *El Duende Satírico del Día*, 1/1828, p. 22.

[46] En 1808, según Alexandre de Laborde, se contaban 42 plazas y 506 calles. AYMES, Jean-René : «Madrid en 1808», *Revue du Souvenir Napoléonien*, n° 477, 2008, <https://www.napoleon.org/histoire-des-2-empires/articles/madrid-en-1808/> (04/02/2026). Hoy tiene más de 9000 calles. La superficie del Madrid de la cerca (unas 1200 hectáreas) ya quedado multiplicado por casi 6 en 1929 (6655 hectáreas).

[47] En 1892, Madrid tiene la capacidad teórica de fijar carteles anunciadores de las festividades del IV Centenario del Descubrimiento de América en 712 estaciones, donde ya existen las librerías de ferrocarriles. MARTÍNEZ RUS, Ana: «Pasajeros y lectores: las estrategias de la SGEL en la red ferroviaria española (1914-1936)», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, n.º 27, 2005, pp. 179-195. Sobre la difusión de los carteles de

o no. De ahí que la regulación o policía sea cada vez más necesaria y menos política, y que, en torno al espacio comercial, sobre todo, se diluyan las fronteras entre lo público y lo privado. Un estudio específico de las librerías o de las esquelas, por ejemplo, lo ilustraría.[48]

Así las cosas, lo que ve viene denominando paisaje escrito, grafosfera o paisaje lingüístico, el entorno visual de los españoles urbanos y, en menor medida, rurales va modificándose, sin que desaparezcan, sino muy progresivamente, las formas antiguas de exhibir lo escrito/impreso, si bien va cambiando la relación que se establece entre estas y los receptores: en esta dinámica y evolutiva construcción del paisaje, el sentido que dan los presuntos receptores desde sus propias expectativas y ecología a los contenidos de los mensajes públicos es lo que importa y es lo más difícil de captar.

## 3. EXPECTATIVAS Y RECEPCIÓN

Intentémoslo, sin embargo. Observando primero lo que los emisores están esperando que las escrituras expuestas produzcan entre sus receptores, según sus capacidades y expectativas. Para «hacer público» o «poner en conocimiento de todos», «hacer notorio y sabido de todos» cualquier información oficial o de interés común, se ha recurrido durante mucho tiempo a la autoridad de los escritos expuestos (por ejemplo, un bando pegado «en los sitios acostumbrados»), pero mediado por la voz del pregonero. Sabemos que hasta bien entrado el siglo XX, siguió vigente la costumbre u obligación de publicar las informaciones oficiales «a voz de pregonero», de anunciarlas al público «por medio de pregonero», «por voz de pregonero público» con «altas e inteligibles voces», para que «no se pueda alegar ignorancia» o, sencillamente, para «poner en conocimiento». Lo mismo para la publicación del Estatuto Real en 1834 que para el anuncio, en 1901, en Villanueva y Geltrú, de que se ha suspendido la salida al campo o, en 1931, en Melilla, para poner en conocimiento del vecindario la «desaparición de tres conejos, uno de ellos inoculado con el virus de la rabia». La duplicada publicación de lo escrito/impreso mediante la voz merecería un estudio aparte, porque obviamente no es lo mismo leer *La fiera malvada* con la ayuda de un narrador,[49] o asistir a la presentación de un cartelón de ciegos, en

las fiestas de Alcalá de Henares de 1890, véase BOTREL, Jean-François: «Los analfabetos y la cultura escrita (España, siglo XIX)» …, p. 261.

[48] Véase en este libro, la contribución de Pedro Rueda. En su muy sugestivo estudio aún inédito presentado en 2011 en el Seminario Litterae dedicado al impreso no-libro y titulado «Aproximación a la historia y trabajos de tres pequeñas imprentas de la ciudad de Mula, Murcia. Estudio de una de sus producciones: los recordatorios de defunción, 1850-1970», Juan González Castaño analiza la dimensión social y visual de los recordatorios de defunción y de las esquelas.

[49] *La fiera malvada. Relación del horroroso caso que sucedió al país de Jerusalén, de los estragos que hizo una*

condiciones acústicas poco conocidas,[50] y leer una pancarta o una etiqueta del Anís del mono para la que nadie va a explicar lo de «Es el mejor. La ciencia lo dijo y yo no miento», escrito en el pergamino que ostenta el mono en la mano derecha y, menos aún, su relación con Darwin.

¿En qué medida habrá variado la finalidad de tal publicitación por la voz o el escrito? Como antes se trata de avisos legales con cartelón fijado en la pared o pinturas con trepa («Hallazgo o de un cadáver»,[51] «Se prohíbe escupir») o prácticos, como las informaciones dirigidas a los primeros automovilistas.[52] Se multiplican los cartones con anuncios comerciales (de un específico, de una obra literaria, de saldos, etc.), o las pancartas con proclamas y eslóganes, en las puertas de los clubs o por las calles («Viva la República», «Libertad, Igualdad, Fraternidad»), acompañados con gritos, pero también silenciosamente, de noche, como en mayo de 1902, en las estaciones de Tamarite y Benáfar, cuando pasa el tren del Ministro de Agricultura, con cartelones con gruesos caracteres colgados del pecho de muchos «donde se podía leer esta palabra para ellos mágica —escribe el periodista— "Agua"».[53]

Como siempre los cartelones sirven para denunciar, y hasta injuriar.[54] Suelen contener unos sintagmas breves, pero para significar «Prohibido escupir» también se habrá podido recurrir a la poética formulación, en letras góticas sobre un cartelón colocado sobre la pila de agua bendita de una iglesia: «Si por la ley del amor/no es lícito delinquir/No se permite escupir/En la casa del señor».[55] El poder de atracción de la enunciación editorial o de los elementos icónicos, más o menos estéticos,[56] tam-

*fiera malvada. Animal silvestre cuya forma era como la presente lámina…* ». La lámina o viñeta ocupa más de la mitad de la primera plana del pliego, luego menudean en la relación las referencias precisas a dicha lámina: «Formada según se ve/su retrato en la estampa/las orejas de caballo/la boca como una vaca/Dos cuernos en la cabeza/también alas que volaba… Piernas y patas de gallo/asperones como una daga… Y los dedos de sus pies/como ganchos de romana/como alfileres todo el pelo/la cola como una lanza», etc. (*Pliegos de cordel. Colección de pliegos por Julio Caro Baroja,* Edición no venal del Banco Ibérico de 1969, pliego nº 33).

[50] Sobre esta dimensión poco tenida en cuenta a la hora de analizar las lecturas de escrituras expuestas, véase el ensayo de arqueología del paisaje sonoro llevado a cabo por el proyecto Bretez (<https://lejournal.cnrs.fr/articles/ecoutez-le-paris-du-xviiie-siecle>).

[51] *El Globo*, 6 de marzo de 1883.

[52] Como, en la novela de José Ortega Munilla *Cleopatra Pérez* (1884), el cartelón colocado en poste de madera para indicar la dirección: «Por aquí se va a Nidonegro» (Madrid, Cátedra, 1993, p. 115) o en *Arte y Sport* de 20 de noviembre de 1904, cuando el autor del artículo —automovilista novel— fija su mirada en un «cartelón rojo que alumbrado por la luz de los faros», le dice al automovolista novel autor del artículo: «Peligro, automóviles, despacio».

[53] *Heraldo de Madrid*, 10 de mayo de 1902. Otro ejemplo en *El Globo* de 17 de enero de 1904, se puede leer que «los manifestantes recorrieron en actitud pacífica varias calles céntricas con unos cartelones que decían "Pan y trabajo"».

[54] Como aquel «cartel blando en el que con letras negras de bastante dimensión se injuriaba altamente a don Dionisio Lefevre» (*El Clamor Público*, 7 de abril de 1849).

[55] BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: *Cañas y barro*, Valencia: Promoteo, 1922, p. 105.

[56] Un «estrepitoso encabezamiento» hace, por ejemplo, que se acerquen con avidez a devorar con los ojos

bién habrá podido incidir en la motivación de los que leyeron o no los cartelones o luego las pancartas. Como también habrá incidido el carácter novedoso de la escritura expuesta,[57] a veces muy efímera ya que no hay que olvidar que gran parte de las escrituras expuestas desaparecen porque se quitan por orden de la autoridad,[58] o se cubren con otras, o las borran la lluvia y el tiempo, cuando no se rompen o se queman, incluso con valor simbólico.[59]

Los discursos de las dos esferas dominantes en España en la época, el poder político y la Iglesia católica, sobre el auge de las escrituras expuestas son más bien contradictorios: sabemos que el poder civil cuenta cada vez más con la información por vía escrita de los ciudadanos,[60] y la Iglesia católica, se muestra muy desconfiada y no duda en condenar la autonomía asociada con la lectura individual sin control de lo que presenta como «diluvios de tinta negra».[61] Eco de esta visión apocalíptica es, por ejemplo, lo que escribe y muestra Ricardo Aragó a propósito de los kioscos. Una visión muy distinta, claro está, de la de Inocencio López o de las organizaciones obreras.[62]

En cuanto al discurso de la prensa que suele dar cuenta de lo que en dichos cartelones «se decía» o «se podía leer» —«lo que llevaban escrito»—, de sus ca-

el Manifiesto *(Manifiesto contra las arbitrariedades de los gobernantes)* cuantos lo veían (*Fray Gerundio*, 24 de julio de 1840). Hacia 1890, en Lugo, la inscripción. en el frontón de un edificio modernista recién construido en el casco antiguo, de la razón social de la «Eléctrica lucense», con letras en mosaico con colores y de diseño modernista también, no dejaría de atraer la atención al principio.

[57] «Hoy ha aparecido fijado en las puertas de Buena Vista un cartelón… » o «Amaneció fijado en las esquinas un gran cartelón», son formulaciones que menudean en la prensa (por ejemplo, *Fray Gerundio*, 24 de julio de 1840).

[58] Revelador de tales prácticas es el bando de 1867 «Sobre que se cuide de que no se arranque el bando sobre impresiones clandestinas, anotaciones, etc.» (Archivo de la Villa de Madrid, Secretaría 5/341/183). Al contrario, en 1833, en Aranjuez, una proclama manuscrita («Viva la fe de Jesucristo Viva nuestro Rey Carlos V») que apareció en la fuente de la plaza es, por ejemplo, arrancada por mano del pregonero (*Revista Española*, 29 de diciembre de 1833). En 1848, en Marbella se despega de la pared el cartelón con letras muy gordas que decía «Viva la República» (*El Fomento*, 25 de marzo de 1848). Un cartel también puede ser apedreado hasta quedar hecho pedazos (véase *El Español*, de 18 de febrero de 1846).

[59] *El Correo Español* de 26 de abril de 1901 refiere, por ejemplo, que «fue quemado un cartelón en el que aparecía un fraile de tamaño natural».

[60] Véase BOTREL, Jean-François: «Los analfabetos y la cultura escrita (España, siglo XIX)» … , pp. 259-260.

[61] BOTREL, Jean-François: «La iglesia católica y los medios de comunicación impresos en España de 1847 a 1917: doctrina y prácticas», en *Metodología de la historia de la prensa española*, Madrid: Siglo XXI, 1982, p. 123.

[62] Para él, los distintos actores de la exhibición y venta callejera constituyen una «audaz y provocativa, descomunal araña a la que no le regula nadie, no le coarta la ley, ni le pone vetos ni trabas la sociedad», siendo el kiosco «el gran castillo almenado desde el cual se libran, con dardos invisibles, las más rudas batallas contra el alma de los pueblos, amortiguando su fe y envenenando sus costumbres, ensoberbeciendo la razón y corrompiendo el corazón». GONZÁLEZ SUESCUN, Anaïs: *Publications pour la jeunesse et offres de lecture dans l'Espagne des années 1920*, Rennes: Université Rennes 2, 2011, p. 94 (Tesis Doctoral).

racterísticas formales, del lugar donde se encontraban y del día, apenas suministra informaciones sobre los emisores y menos sobre los receptores y sus reacciones.

Así y todo, se puede intentar caracterizar a aquellos, distinguiéndolos según el clásico sistema de arriba y abajo, por el *top down* (de arriba abajo) y el *bottom up* (de abajo arriba).[63] Arriba estaría todo lo que se pretende hacer llegar en función el interés general (un bando, el sorteo de la lotería), abajo las iniciativas individuales o las colectivas dirigidas a alguna autoridad o a la ciudadanía, como el cartelón de un «loco» portador de un gran cartel que llevaba enganchado en una larga vara,[64] o «Somos cigarreras y pedimos trabajo», escrito en un gran cartelón que la que capitaneaba el grupo llevaba en la espalda.[65] Distinguiendo entre lo permanente (menos destacado por las fuentes periodísticas, claro está) y lo efímero.

Si en las motivaciones y reacciones de los receptores/lectores nos fijamos, de las pocas informaciones disponibles, deducimos que la escritura expuesta atractiva por su carácter novedoso[66] es a menudo causa de concentraciones de público de los que dan cuenta gráfica los grabados de la prensa ilustrada. Véase, por ejemplo, lo que acarrea la publicación de un decreto del Gobierno provisional[67] o, en 1895, «un cartelón de anuncios permanente que variaba a cada momento con regocijo de muchos que no se cansaban de leerlos y contemplarlos y estaban de pie hasta que se repetía la serie».[68] En *La Época* del 31 de septiembre de 1909, se puede leer que «el premio mayor de la lotería nacional, verificada ayer, se expendió en un kiosco de la calle de Toledo (…) y vendedores y vendedoras ambulantes y mucho público se estacionó ante el kiosco, contemplando el cartelón que con pintura encarnada, ostentaba el número 8530», aunque, por supuesto, la lectura de los resultados del sorteo y de otros escritos pudo ser individual.

Piénsese, de cualquier manera, en la peculiaridad de la lectura de las escrituras expuestas, de pie, caminando, levantando la cabeza o inclinándola, por encima del hombro del de delante, interpretando mensajes alejados o móviles, etc. Para hacerse una idea de lo que suponía, valgan la representación de lectores de las listas de cartas

[63] Véase CALVI, Maria Vittoria: «Paisajes lingüísticos hispánicos: panorama de estudios y nuevas perspectivas», *LynX. Panorámica de Estudios Lingüísticos*, n.º 17, 2018, p. 17.

[64] Según *La Época*, 9 de agosto de 1908, «en el cartel con letras grandes y claras, leíase una larga historia de desdichas (…) culpaba de sus males a todas las personas de la sociedad con frases groseras y soeces».

[65] *El Día*, 31 de marzo de 1902.

[66] En 1821, «al ver un cartelón fijado en el paraje donde solían colocarse los decretos de la Santa», se acerca el redactor del periódico, «picado de curiosidad a ver qué contenía…» (*Censor político y literario de Murcia*, 15 de marzo de 1821).

[67] Véase cómo queda representado «el público leyendo en la Puerta del Sol los decretos del Gobierno provisional», en LA PARRA, Emilio y MILLÁN, María José (coords.): *Ciudadanos. El nacimiento de la política en España (1808-1869)…*, p. 13.

[68] LÓPEZ BAGO, Eduardo: *El separatista*, Madrid: Castalia, 1997, p. 135.

recibidas en el patio de Correos o de espectadores de un cartelón de ciegos,[69] a comparar con otras representaciones de situaciones de lectura en el espacio privado.[70]

Sobre los inevitables comentarios y apreciaciones, las interpretaciones literales o tergiversadas, la frustración del investigador es, por ahora, inmensa, porque no ayuda mucho saber que, para *La Ilustración Ibérica* del 19 de enero de 1887, «valiera más para todos que hubiese llegado el día en que desapareciese el lamentable atraso de cultura que revela » el cartelón inmundo paseado por las calles» (no dice más), que «una infinidad de personas protestaban contra las frases groseras y soeces» del cartelón enganchado en una larga vara que un «loco» llevaba en la Puerta del Sol, el 7 de agosto de 1908; que un periodista habrá interpretado lo escrito en un cartel-farol como una «insensata blasfemia».[71] El sentimiento que, en 1848, le presta *La Esperanza* a los lectores del cartelón portátil donde se anuncia la novela *El tigre del maestrazgo*, parece más bien obedecer a una interpretación del redactor.[72] Y sería peligroso retroaplicar a unas situaciones históricas lo que hoy se puede observar o llegar a saber. Tal vez cuando se hayan analizado las 100 000 y pico ocurrencias de la palabra «cartel» entre 1800 y 1936 en la Hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de España, las 15 000 de «letrero», 23 600 de «rótulo», y las correspondientes a «proclama», «libelo», «pasquín», etc. y vaciado más archivos que los de la Villa de Madrid y de Alcalá de Henares, se pueda ofrecer más informaciones al respecto.

Para concluir, conviene insistir en la trascendencia, cara a la progresiva inserción de gran parte de los españoles, muy especialmente de los iletrados, en la cultura escrita, de esa impregnación casi pasiva a través de las escrituras expuestas y, por ende, compartibles, las antiguas y las modernas, las manuscritas y las impresas. Y también señalar el peligro consistente en aislar un escrito o una situación de lectura de un escrito expuesto, y la consiguiente necesidad de situar cualquier escrito o lectura ecológicamente, en un conjunto de escritos y lecturas y otras vías de acceso al conocimiento (orales, espectaculares, corporales, etc.). Idealmente, habría que procurar restituir para casi cada lector lo que supuso la lectura e interpretación de los mensajes

[69] La lectura de la lista de cartas recibidas, en las pilastras del patio de Correos o la foto de un grupo aglutinado alrededor de un cartelón de ciegos sobre la guerra de África, Plaza de Leganés publicado en *Nuevo Mundo* en 1910. MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo: *La España del siglo XIX vista por sus contemporáneos…*, tomo I, p. 247 y tomo II, p. 28, respectivamente.

[70] Véase BOTREL, Jean-François: «Las representaciones de la lectura en España (siglos XIX-XX)», en María Carreño, Aitana Marcos, Ítaca Palmer (eds): *Cartografía de la investigación en didáctica de la lengua y la literatura*, Granada: Universidad de Granada, 2017, pp. 15-41.

[71] *El Pensamiento Español*, 12 de enero de 1870.

[72] El comentario del redactor es este: «El público con su poca prisa a suscribirse a la obra, y los transeúntes de la Puerta del Sol con sus bostezos y risas a la vista del cartelón, habrán hecho conocer al inventor de todo cuán infeliz ha estado en la elección del asunto; le habrán demostrado el anacronismo que hay en querer reanimar odios que el tiempo y otras pasiones han extinguido ya. Ahora falta que la prensa progresista lo repudie… » (*La Esperanza*, 19 de abril de 1848).

**Fig. 13.** Anuncios de particulares en la Ciudad Universitaria de Madrid. Fotografía de Jean-François Botrel, 17/12/2014.

expuestos, la información que se pretendió suministrarle, pero también sus propias expectativas e iniciativas, y su capacidad a discriminar (cuando se multiplican los mensajes) e interpretar, desde unas perspectivas a caracterizar pero que sabemos de antemano que fueron históricamente muy distintas de las nuestras. Algo bastante difícil, sin duda alguna. Y como ejemplo emblemático de lo que espera a los investigadores, valga esta vista de algunas escrituras muy físicas expuestas en diciembre de 2014 en la Ciudad universitaria de Madrid, en una época de ya boyantes redes sociales virtuales (Fig. 13).

# O cinema e a comunicação no espaço público. Um estudo de caso: «Rio 40 Graus» (1955, Nelson Pereira dos Santos)

Alcides Freire Ramos

*Universidade Federal de Uberlândia*

O filme *Rio 40 Graus* (1955), do cineasta Nelson Pereira dos Santos, parece-nos adequado para a proposta aqui apresentada, ou seja, discutir o impacto de uma obra cinematográfica no espaço público, tendo em vista que, ao ser lançada no circuito exibidor (salas de cinema), buscou retratar a sociedade brasileira do pós-guerra, alimentando-se esteticamente de algumas diretrizes do chamado neorrealismo italiano; um movimento cultural surgido no final da segunda guerra mundial, na Itália.

O cinema neorrealista utiliza basicamente elementos retirados da realidade mais imediata, que circunda o cineasta, num arranjo ficcional que, de alguma forma, flerta com o gênero documentário. Rompendo com as tendências mais tradicionais da ficção fílmica da época, o neorrealismo não deixa de lado aspectos econômicos e sociais. E os modos de usar as palavras estão ligadas a essa noção particular de realismo.

Neste ensaio vamos concentrar o nosso foco sobre alguns problemas de ordem teórica, que buscam pensar a noção de sensibilidade e o modo como se pode utilizar essa perspectiva de análise, tanto em contraponto à tradição política de um pensamento crítico à burguesia, quanto no que se refere aos usos das fontes fílmicas como suporte para a veiculação desse tipo de sensibilidade. Destarte, se o ponto de partida é teórico-metodológico, o desenvolvimento de nossa reflexão, por sua vez, buscará jogar luz sobre *Rio 40 Graus*, destacando suas estratégias discursivas.

Com efeito, enfrentar uma reflexão acerca do tema «O cinema e a comunicação no espaço público: um estudo de caso: *Rio 40 Graus* (1955, Nelson Pereira dos Santos)» é, sem dúvida alguma, colocar-se diante de uma empreitada bastante difícil, mas, ao mesmo tempo, muito estimulante, isto é, lidar com a noção de sensibilidades, que é uma das mais complexas da chamada História Cultural.

Diante disso e levando em consideração nossa experiência de pesquisa, propomo-nos um recorte, ou verticalização do tema proposto. Num primeiro esforço de

aproximação, ainda tateando o terreno, entramos em contato com as considerações de Sandra Pesavento que, de imediato, mostraram-se muito profícuas para uma delimitação teórica do problema formulado acima.

Com efeito, de acordo com a autora, as sensibilidades podem ser compreendidas como fazendo parte do «(…) núcleo primário de percepção e tradução da experiência humana no mundo que brota não do racional ou das elocubrações mentais elaboradas, mas dos sentidos, que vêm do íntimo de cada indivíduo».[1]

Definida, inicialmente, no âmbito estritamente individual, a noção de sensibilidades carrega ainda uma segunda dimensão, mais coletiva: «é a partir da experiência histórica pessoal que se resgatam emoções, sentimentos, ideias, temores ou desejos, o que não implica abandonar a perspectiva de que essa tradução sensível da realidade seja historicizada e socializada para os homens de uma determinada época».[2]

Para a autora, portanto, as sensibilidades «são uma forma de ser no mundo e de estar no mundo, indo da percepção individual à sensibilidade partilhada. Os homens aprendem a sentir e a pensar, ou seja, a traduzir o mundo em razões e sentimentos».[3]

Trata-se de uma definição rigorosa que, por si só, já deixa entrever muitas possibilidades de trabalho. Entretanto, para que elas possam de fato se abrir, é preciso, antes, levar em consideração algumas mediações.

A principal delas pode ser enunciada a partir da seguinte pergunta: se as sensibilidades brotam do íntimo de cada indivíduo, como é possível pensá-las para além do plano puramente individual, isto é, como é possível postular a existência de sensibilidades socializadas ou partilhadas?

Nesse caso, como se passa do individual ao coletivo? Fundamentalmente, essa passagem diz respeito à delimitação (aproximações ou afastamentos) dos campos abarcados pela razão e pelos sentimentos. Para dirimir algumas dúvidas ou dificuldades de entendimento, quanto a essa mediação, vale ressaltar, como afirma a autora, que sentimentos e razão «(…) convivem e são indissociáveis, uma vez que tudo o que toca o sensível é, por sua vez, remetido e inserido à cultura e à esfera de conhecimento científico que cada um porta em si».[4]

Essa advertência deve ser destacada, visto que ela torna inteligível o processo de comunicação entre indivíduos, um processo que é racional e emotivo ao mesmo tempo. Essa mescla de racionalidade e emotividade favorece o surgimento de sensibilidades socializadas ou partilhadas, num dado momento histórico.

A anteriormente aludida mescla de racionalidade e emotividade, por outro lado,

[1] PESAVENTO, Sandra: «Sensibilidades no tempo, tempo das sensibilidades», *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*, n.º 4, 2004, p. 1, <http://nuevomundo.revues.org/document229.html> (17/9/2006).

[2] Ibídem.

[3] Ibídem.

[4] Ibídem.

favorece algo muito importante, particularmente quando se pensa no trabalho do historiador, ou seja, facilita o surgimento de registros empíricos dessas sensibilidades socializadas ou partilhadas.

Em outros termos: rancores, temores, ódios, desejos ou sonhos —enfim, os vários sentimentos— só poderão ser resgatados pelo historiador se forem expressos ou exteriorizados sob a forma de cartas, diários, memórias, romances, poemas, peças de teatro, pinturas, canções, filmes, etc.

Em nosso entendimento, quando são postas em circulação e, paralelamente a isso, quando são apropriadas por diferentes receptores, essas evidências do sensível podem ser transformadas em forças mobilizadoras.

Seguindo essa trilha investigativa, sem perder de vista nossa proposta de estudo, que se intitula «o cinema e a comunicação no espaço público: um estudo de caso: *Rio 40 Graus* (1955, Nelson Pereira dos Santos)», somos levados a pensar nas possíveis aproximações entre sensibilidades e paixões políticas.

Para materializar tal intento, consultamos uma das mais instigantes obras de François Furet, *O Passado de Uma Ilusão*, particularmente o capítulo de abertura, intitulado *A paixão revolucionária*.

A partir da leitura deste sugestivo ensaio, foi possível perceber a pertinência da aproximação proposta entre as sensibilidades socializadas ou partilhadas, aqui encaradas como forças mobilizadoras, e as paixões políticas.

De fato, segundo o autor, para compreender a força das mitologias políticas (de direita ou de esquerda) que preencheram o século XX, «( ... ) é preciso voltar ao momento do nascimento ou pelo menos da juventude delas».Em outros termos: «para compreendermos a sua magia, devemos consentir no esforço indispensável de nos situarmos antes das catástrofes a que presidiram as duas grandes ideologias (fascismo e comunismo); no momento em que foram esperanças».[5]

Neste percurso, muito mais do que analisar conceitos ou tratados filosóficos, é necessário «fazer reviver uma sensibilidade».[6] De acordo com o autor, essas ideologias políticas, fundamentais para a compreensão do século XX, foram capazes de angariar um inaudito prestígio e conseguiram enraizar-se nos espíritos milhões de homens e mulheres.

Plenamente consciente das enormes dificuldades a serem enfrentadas, para tentar tornar inteligível esse fenômeno, F. Furet defende a ideia segundo a qual «( ... ) o melhor é menos inventariar esse bricabraque de ideias mortas do que repartir as paixões que lhe emprestaram sua força».[7]

[5] FURET, François: *O Passado de Uma Ilusão: ensaios sobre a ideia comunista no século XX*, São Paulo: Editora Siciliano, 1995, p. 15.

[6] Ibídem, p. 25.

[7] Ibídem, p. 25.

Sem negar ou escamotear o caráter enigmático desse processo histórico e, ao mesmo tempo, ressaltando a força desses sentimentos, que foram capazes de impulsionar fanatismos individuais, o ensaísta ressalta: «dessas paixões, filhas da democracia moderna empenhadas em devastar a sua terra nutriz, a mais antiga, a mais constante, a mais poderosa é o ódio à burguesia».[8]

Segundo o ensaísta, a burguesia é «( … ) abstrata o bastante para abrigar símbolos múltiplos e concreta o bastante para oferecer um objeto de ódio que esteja próximo; a burguesia oferece ( … ) um conjunto de tradições e de sentimentos mais antigos sobre os quais se apoiar. Pois essa é uma história tão velha quanto a própria sociedade moderna».[9]

Não é de surpreender que os homens do século XIX não tenham esperado Marx para fazê-lo: «( … ) o ódio ao burguês é tão velho quanto a própria burguesia».[10] As manifestações literárias, particularmente na França, no período histórico posterior à Revolução de 1789, estão repletas desse sentimento, de ira contra o burguês que se espalha por diferentes segmentos ou tendências:

> ( … ) à direita e à esquerda, ao conservador e ao democrata-socialista, ao religioso e ao filósofo da História. ( … ). Assim, o burguês tende a concentrar sobre si o desprezo da época: é o «novo rico» de Balzac, o «escroque» de Stendhal, o «filisteu» de Marx. ( … ). Longe de encarnar o universal, o burguês só tem uma obsessão, os seus interesses, e um símbolo, o dinheiro. Através do dinheiro ele é o mais odiado; o dinheiro reúne contra ele os preconceitos dos aristocratas, o ciúme dos pobres e o desprezo dos intelectuais. ( … ). O dinheiro não prova suas virtudes nem sequer o seu trabalho. ( … ). O dinheiro, veio-lhe, na melhor das hipóteses, por sorte, e nesse caso pode perdê-lo amanhã por azar; na pior das hipóteses, foi adquirido às custas do trabalho dos outros, por ladroagem ou por cupidez, ou pelas duas coisas ao mesmo tempo. ( … ). Desse déficit político e moral que aflige o burguês de todas as partes, não há ilustração melhor do que seu rebaixamento estético: o burguês começa no século XIX sua grande carreira simbólica como antítese do artista. Mesquinho, feio, ladrão, limitado, caseiro, ao passo que o artista é grande, belo, generoso, genial, boêmio. O dinheiro resseca a alma e a avilta, o desprezo pelo dinheiro a eleva às grandes coisas da vida: convicção esta que não é compartilhada apenas pelo escritor ou pelo artista «revolucionário», mas também pelo conservador. ( … ). O burguês coleciona, assim, mais ou menos em toda parte na cultura europeia, essa eleição de desprezo misturado com ódio. ( … ) Ora, os socialistas assinaram embaixo desse julgamento.[11]

Como se vê, as sensibilidades, ao se alimentarem do sentimento de ódio à burguesia, podem assumir um contorno revolucionário de perfil socialista e, por esta razão,

[8] Ibídem, p. 25.
[9] Ibídem, p. 25.
[10] Ibídem, p. 22.
[11] Ibídem, pp. 24-26.

podem funcionar como uma força mobilizadora, com base em um conjunto de sentimentos compartilhados ou socializados ao longo dos séculos XIX e XX.

Por estes motivos, as considerações de Sandra Pesavento e François Furet, de diferentes maneiras, nos auxiliam e tornam possível o enfrentamento do tema proposto: pensar as «Imagens da Sensibilidade Revolucionária na obra do cineasta Nelson Pereira dos Santos», particularmente no filme *Rio 40 Graus* (1955).

Neste ponto de nossa reflexão, somos levados a um último movimento teórico, a saber: questionar as relações existentes entre o cinema e as sensibilidades, aqui entendidas como paixões políticas.

Neste contexto, entendemos que vale retomar as lúcidas e penetrantes considerações de Siegfried Kracauer. Trata-se de um pensador alemão, cuja principal obra, *De Caligari a Hitler*, mostra-se útil e inspiradora para nossos propósitos.

Para o autor, com efeito: «(...) os filmes de uma nação refletem a mentalidade desta, de uma maneira mais direta do que qualquer outro meio artístico, por duas razões. Primeiro, os filmes nunca são produto de um indivíduo (...). Em segundo lugar, os filmes são destinados, e interessam, às multidões anônimas».[12]

Deste ponto de vista, é possível afirmar que, conquanto as obras cinematográficas sejam comumente analisadas e interpretadas à luz das ideias e propostas de seus autores (roteiristas e diretores), elas dizem respeito ao modo de pensar e sentir de um número muito mais amplo de pessoas.

E, mais adiante, o ensaísta alemão acrescenta: «(...) o que os filmes refletem não são credos explícitos, mas dispositivos psicológicos, essas profundas camadas da mentalidade coletiva que se situam mais ou menos abaixo da dimensão da consciência».[13]

Em nosso entendimento, esses dispositivos psicológicos podem ser compreendidos como sensibilidades partilhadas, ou seja, à luz das considerações de Sandra Pesavento e François Furet, como forças mobilizadoras ou paixões políticas, resultantes da mescla de razão e emoções.

Portanto, inspirando-nos do ponto de vista teórico e metodológico nas propostas acima apresentadas, acreditamos que é possível enfrentar o problema proposto. Em outros termos: com base na noção segundo a qual o cinema pode se apresentar como um veículo privilegiado das sensibilidades ou das paixões políticas, torna-se viável tentar compreender certas mudanças (temáticas e de linguagem) observadas na passagem das décadas de 1950 até os anos 1960, quando diversos cineastas se voltam para a compreensão do impacto sociopolítico do golpe militar de 1964.

Em nossa avaliação, há um reforço considerável de uma sensibilidade revolucio-

[12] KRACAUER, Siegfried: *De Caligari a Hitler*: *uma história psicológica do cinema alemão*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988, p. 17.

[13] Ibídem, p. 17.

nária de tipo socialista, que se nutre do ódio à burguesia, nesta conjuntura. Esse é o problema que procuraremos discutir a partir de agora.

Com efeito, de acordo com diversos críticos e historiadores do cinema brasileiro, o movimento conhecido como Cinema Novo é o momento mais importante na busca de uma cinematografia engajada política e esteticamente.

O seu surgimento reafirmou pressupostos que já se anunciavam nas artes brasileiras, em fins da década de 1950, especialmente no que diz respeito à busca de uma «arte nacional», comprometida com a transformação social.

Neste contexto, a expectativa em torno da aprovação das Reformas de Base propostas pelo governo de João Goulart foi acalentada, por esse segmento artístico, como o deslanchar de novas perspectivas sociais, políticas, econômicas e culturais para o Brasil.

> O Cinema Novo se norteou basicamente pelo pensamento de esquerda, no qual se enraízam as propostas ideológicas da maior parte dos filmes feitos. Nas suas origens, notadamente no Rio de Janeiro, teve estreita ligação com a efervescência do movimento estudantil dos primeiros anos 1960; boa parte dos seus quadros técnicos e a quase totalidade do seu público se constituíram de jovens universitários e intelectuais.[14]

Esse movimento cinematográfico teve sua primeira fase entre 1960 e 1964. As obras mais representativas desse período foram *Os Fuzis* (1963) de Rui Guerra, *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos e *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) de Glauber Rocha.

Esses filmes foram fortemente marcados pelas propostas de superação do subdesenvolvimento brasileiro. Era um cinema, pois, de intervenção política, que esteticamente dialogou com o chamado neorrealismo italiano[15] e que foi marcado por uma sensibilidade revolucionária otimista.

O melhor exemplo disso pode ser encontrado nas imagens finais de *Deus e o diabo na terra do sol* nas quais Manuel, depois de ser libertado dos ditames de Deus e do

[14] GALVÃO, Maria Rita: «Cinema Brasileiro: 1930-1964», em Boris Fausto (org.): *O Brasil Republicano*, São Paulo: Difel, 1984, p. 456.

[15] Sobre o diálogo com o neorrealismo, consultar: JOHNSON, Randal: *Literatura e Cinema*: *Macunaíma do modernismo na literatura ao cinema novo*, São Paulo: T. A. Queiroz, 1982. Em outra oportunidade, tratamos desse mesmo tema (diálogo com o neorrealismo italiano) a propósito do filme de Eduardo Coutinho. Para mais informações, consultar: RAMOS, Alcides Freire: «A historicidade de *Cabra marcado para Morrer* (1964-84, Eduardo Coutinho)», *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, <http://journals.openedition.org/nuevomundo/1520> (04/02/2026). Ao lado disso, cabe sugerir a consulta da importante investigação de FABRIS, Mariarosaria: *Nelson Pereira dos Santos*: *um olhar neorrealista?*, São Paulo: Edusp, 1994. Lançado recentemente, há uma importante reflexão sobre esse assunto que ser vale ser consultada. Trata-se do seguinte ensaio: AVELLAR, José Carlos: «O paraíso do espectador», em Ângela Prudenzi e Elisa Resegotti (orgs.): *Cinema político italiano*: *anos 60 e 70*, São Paulo: Cosac Naif, 2006, pp. 169-199.

Diabo, por Antônio das Mortes, corre ao lado de Rosa, sua esposa, pelo sertão em direção ao futuro.[16] Esse otimismo revolucionário foi plasticamente condensado no encontro do mar com o sertão, ao som das *Bachianas* de Vila Lobos.[17]

Por outro lado, a segunda fase desse movimento (1964 a 1968), além de caracterizar-se pela radicalização nos experimentos com a linguagem cinematográfica de modo a atingir o tão almejado ideal de descolonização cultural, é marcada por uma sensibilidade revolucionária, cuja tonalidade é a busca da superação do pessimismo.

Significativamente, mesmo com o advento da ditadura militar, em 1964, o panorama cultural é marcado por obras de oposição, como afirma Roberto Schwarz:

> ( … ) para surpresa de todos, a presença cultural da esquerda não foi liquidada naquela data, e mais, de lá para cá não parou de crescer. A sua produção é de qualidade notável nalguns campos e é dominante. Apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país. Pode ser vista nas livrarias de São Paulo e Rio, cheias de marxismo, nas estreias teatrais, incrivelmente festivas e febris, às vezes ameaçadas de invasão policial, na movimentação estudantil ou nas proclamações do clero avançado. Em suma, nos santuários da cultura burguesa a esquerda dá o tom. Esta anomalia —que agora periclita, quando a ditadura decretou penas pesadíssimas para a propaganda do socialismo— é o traço mais visível do panorama cultural brasileiro entre 1964 e 1969. Assinala, além da luta, um compromisso.[18]

Evidentemente, muitos filmes, que fazem parte do movimento Cinema Novo, poderiam ser analisados aqui, mas, tendo em vista os limites deste texto, temos de nos voltar para o filme de Nelson Pereira, que escolhemos como foco dessa nossa reflexão, e nos perguntar: de que modo *Rio 40 Graus* dialoga com a conjuntura? Também ele carrega um posicionamento que possa ser associado às críticas aos valores burgueses?

Inegavelmente, para responder a essas perguntas, devemos lembrar que, naquele período da história, o Brasil mantinha fortes vínculos com as principais economias

[16] Segundo Ismail Xavier, «caminhando num terreno de impasses, enquanto "visão da história", "Deus e o diabo" totaliza, reafirma a certeza da salvação com base numa teleologia que dá sentido a toda a experiência passada como fases de um processo» (XAVIER, Ismail: *Sertão Mar*: *Glauber Rocha e a Estética da Fome*, São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 119).

[17] «[ … ] a presença de Villa Lobos é citação, transporte em estado bruto de elementos de um projeto cultural inserido no Brasil urbano. O papel da questão nacional na elaboração de suas formas traz nítida sintonia com o próprio intuito do filme, também envolvido na reelaboração erudita de um repertório popular regional. Dada essa sintonia, a incorporação de Villa Lobos ao filme de Glauber Rocha é um gesto que a reafirma, ligando de modo mais explícito projetos de natureza semelhante, pertencentes a uma tradição comum no processo cultural brasileiro» (XAVIER, Ismail: *Sertão Mar…* , pp. 92-93).

[18] SCHWARZ, Roberto: «Cultura e política, 1964-1969», em *O Pai de Família e outros estudos*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 62. No que toca ao papel dos intelectuais nessa conjuntura, vale consultar: RAMOS, Alcides Freire: «A luta contra a Ditadura Militar e o papel dos intelectuais de esquerda», *Fênix. Revista de História e Estudos Culturais*, vol. 3, n.º 1, <http://revistafenix.emnuvens.com.br/revistafenix/article/view/889> (04/02/2026).

capitalistas do ocidente. Por consequência, esse período marcado pela Guerra Fria, restringiu o espaço para partidos de esquerda, e o PCB, como sabemos, atuava na clandestinidade.

Nelson desde muito cedo, ou melhor, já na adolescência, aproxima-se do PCB, particularmente da Juventude Comunista.

Tendo nascido na capital paulista, em 1928, quando colocou-se a tarefa de filmar *Rio, 40 Graus*, faltava pouco para completar 27 anos de idade. Esse filme é, na verdade, o seu longa-metragem de estreia.

Sua formação, à semelhança de muitos brasileiros dessa época, deu-se no curso de Direito (na Universidade de São Paulo). O desejo de fazer cinema, uma forte paixão de Nelson, substituiu o caminho considerado mais seguro e que poderia ser muito mais rentável: ser um advogado.

Mudou-se para o Rio de Janeiro graças ao estímulo de Ruy Santos, também militante filiado ao PCB e documentarista, que, à época, igualmente dedicava-se à tarefa de fazer sua primeira ficção cinematográfica.

Os primeiros contatos de Nelson Pereira com a realidade das favelas cariocas o levaram à descoberta de um universo inteiramente novo para ele: «foi então que conheci a verdadeira feijoada carioca e a roda de samba. Era um espaço humano acolhedor, rico, brasileiro e diferente. E eu, um paulista meio cru, não me contive: "isso é o filme"».[19]

Essa afirmação pode revelar um pouco como se deu a construção do seu modo de olhar para essa nova realidade, desconhecida até então.

Fica evidente: o que lhe interessa não é aquilo que comumente se revela pelo deslumbrado olhar estrangeiro, ou seja, as belezas tão comuns em cartões postais da capital carioca. Pelo contrário. Nelson volta o seu olhar para aquilo que dizia respeito aos modos de viver das populações pobres do morro carioca. Interessava-lhe algo que poderíamos chamar de *brasilidade*, particularmente presente nas favelas. Esse *não-lugar*, ou lugar destinados aos excluídos, é que vai alimentar sua pesquisa em direção à compreensão dos modos de ser e de viver no Brasil.

Nelson, muitas vezes, afirmou que o partido não lhe deu apoio, considerando o seu propósito artístico como algo aventureiro ou até mesmo irresponsável. Apesar disso, não podemos desconsiderar a influência ideológica do partido sobre o olhar de Nelson.

Não se deve esquecer: nesse período (Pós-Segunda Guerra / Guerra Fria), o PCB tinha grande influência sobre intelectuais e artistas, difundindo, entre outras ideias,

[19] SANTOS, Nelson Pereira dos: «Entrevista concedida a Paulo Roberto Ramos», *Estudos Avançados*, vol. 21, n.º 59, 2007, p. 5.

uma perspectiva nacionalista, que, entre outros aspectos, preconizava a aproximação dos intelectuais com os segmentos populares.

Nesse sentido, o debate no qual o PCB se insere tem origem não apenas doutrinária, ou seja, vinculada ao marxismo, mas também num tipo de reflexão que atravessa segmentos intelectuais brasileiros desde, pelo menos, o Estado Novo.

Quando foi proibido/censurado, o filme *RIO, 40 GRAUS* provocou uma forte movimentação favorável à sua liberação, movimento esse baseado, sobretudo, no direito de livre expressão do pensamento e de criação artística.

A proibição colocou no centro do debate uma disputa em torno da produção de imagens e narrativas, politizando a atividade artística naquilo que ela tem de mais intrínseco: sua linguagem.

Portanto, o debate que se seguiu à sua proibição diz respeito não apenas ao campo liberal *stricto sensu* (liberdade de pensamento e expressão artística), mas também se liga às vicissitudes da atividade cinematográfica. Em outros termos: não há posicionamento neutro da câmera, bem como não há neutralidade na montagem, etc.

No centro da disputa estava a seguinte questão: que tipo de imagem da cidade do Rio Janeiro o filme veiculava? Essa imagem interessa como cartão postal?

Ao eleger a favela como lugar privilegiado para construir a narrativa de *Rio, 40 Graus*, Nelson dialoga diretamente com o neorrealismo italiano. O neorrealismo italiano, surgido no final da segunda guerra mundial (tendo como maiores cineastas Roberto Rosselini, Vittorio De Sica e Luchino Visconti), foi um movimento que tornou mais tênues as fronteiras existentes entre ficção e documentário, buscando trazer para o centro da representação aspectos considerados fundamentais dos níveis econômicos e sociais.

O filme de Nelson, dialogando com o movimento cinematográfico italiano, utiliza uma estratégia documental, registro da realidade sem aprofundamentos psicológicos das personagens. Em sua narrativa, temos o foco concentrado no dia a dia de cinco meninos, que se dedicam a uma atividade laboral: vender amendoins.

Eis um primeiro aspecto a ser destacado: são meninos sem direito à infância, pois a miséria na qual vivem e crescem os levam ao trabalho diário. O retrato dessa infância, que mora na favela do Morro do Cabuçu (Rio de Janeiro), contrasta com outros flagrantes tipicamente cariocas, ou seja, a classe média alta (de pele branca) desfruta do lazer e de descanso.

O contraste, proposto na película, serve como que uma crítica ao modo de vida típico da burguesia carioca. Esse olhar crítico faz com que *Rio, 40 Graus* acabe por se filiar à tradição, anteriormente mencionada, por meio da qual foi construída uma sensibilidade de esquerda.

28

# O circuito teatral da cidade de São Paulo e o lugar do SESC-SP na produção e circulação de espetáculos teatrais

Rosangela Patriota Patriota

*Universidade Presbiteriana Mackenzie; UPM/CNPq*[1]

> O que está implicado, aqui, é mais a compreensão de que uma tradição não é o passado, mas uma interpretação do passado: uma seleção e avaliação daqueles que nos antecederam, mais do que um registro neutro. E, se assim é, o presente, em qualquer época, é um fator na seleção e na avaliação. Não é o contraste, mas a relação entre o moderno e o tradicional aquilo que interessa ao historiador da cultura.
>
> Raymond Williams, *Tragédia Moderna*

> «A cidade favorece a arte, é a própria arte», disse Lewis Munford. Portanto, ela não é apenas, como outros depois dele explicitaram, um invólucro ou uma concentração de produtos artísticos, mas um produto artístico ela mesma.
>
> Giulio Maria Argan, *História da Arte como História da Cidade*

## 1. APONTAMENTOS TEÓRICOS PRELIMINARES

Em reflexões anteriores, quase sempre, procurei evidenciar a importância de se utilizar a *obra de arte* como documento para a pesquisa histórica. Em virtude disso, o diálogo com os Estudos Culturais foi de grande estímulo para que se aprofundasse o debate Arte e Sociedade, em especial com as ideias de Raymond Williams e Edward P. Thompson.

Em relação a Williams, para além de obras que se tornaram referências nos estudos brasileiros como *O Campo e a Cidade*, *Marxismo e Literatura, Cultura*, entre outras,[2]

[1] Este texto vem a ser apontamentos do projeto de pesquisa, em desenvolvimento, *Percursos artísticos-culturais do circuito teatral do SESC-SP na cidade de São Paulo e seu impacto na produção, circulação e recepção de obras, artistas e público: interlocuções possíveis entre História, Teatro, Sociedade (1946-2018)*, financiado pelo CNPq, com Bolsa Produtividade, PQ.

[2] Merecem destaque: *Drama in Performance*, New York: Basic Books, 1968; e *Drama: From Ibsen to Brecht*,

há que se considerar um trabalho seminal, *Tragédia Moderna*. Neste, o autor busca compreender os significados específicos que vão sendo atribuídos ao conceito de *tragédia* através dos tempos. Há um esforço em demonstrar como historicamente os conceitos não são imutáveis, isto é, embora a palavra *tragédia* permaneça no vocabulário ocidental, desde a Antiguidade até os dias de hoje, estética e culturalmente ela foi se transformando e incorporando novos sentidos.

Por sua vez, em E. P. Thompson, no que diz respeito às conexões propostas, emergem, com grande destaque, seus estudos sobre os poetas românticos ingleses do século XVIII,[3] nos quais os objetos artísticos são vistos como fragmentos carregados de possibilidades históricas. Nesse sentido, tanto Williams quanto Thompson, revelam não só a legitimidade e a pertinência desses temas e objetos como também fazem uma advertência: aproximar-se deles requer a utilização de *métodos e técnicas*, organizadores dos procedimentos relativos ao tratamento da documentação e ao diálogo com a bibliografia especializada.

Já com relação aos pensadores alemães —apesar de sua historiografia profissional ter procurado reavaliar seus caminhos após a segunda guerra mundial através de uma história social baseada em Weber e Marx (a *Escola de Bielefeld*)—, seu efeito mais influente veio da área da história conceitual, da teoria da história, da hermenêutica filosófica e da teoria literária, que até hoje rende frutos, especialmente, através de autores distintos entre si como Reinhart Koselleck (um dos grandes promotores da história conceitual), Jörn Rüsen (um dos expoentes da atual teoria da história), Hans-Georg Gadamer (o filósofo que dialoga com a hermenêutica heideggeriana, considerando, sobretudo, o estatuto da obra-de-arte), e principalmente Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser e Hans-Ulrich Gumbrecht, alguns dos teóricos da literatura que formaram a hoje desmembrada *Escola de Konstanz*.

De forma particular, distinta em sua natureza, mas ao mesmo tempo complementar, a reflexão de origem alemã, porque enfocada na sua sólida tradição hermenêutica, procurou sempre desnaturalizar o próprio estatuto da obra de arte, colocando-a antes como base própria do processo interpretativo e de atribuição de sentido. A obra, assim, não é uma fonte de revelação, mas algo que expõe uma estrutura que imediatamente obriga o seu intérprete a delimitar o que Koselleck denominou cabalmente de *horizonte de expectativas.*

O impacto e a influência de uma obra não se descolam de sua circulação e recepção. Com isso, o autor procurou trazer para o campo historiográfico preocupações que

New York: Oxford University Press, 1971, 2ª ed. O primeiro título foi traduzido para o Brasil com o seguinte título: WILLIAMS, Raymond: *Drama em cena*, São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

[3] Dentre as publicações mais significativas: *Witness Against the Beast: William Blake and the moral law*, New York: The New Press, 1993; *William Morris: Romantic to Revolutionary*, Stanford: Stanford University Press, 1988; *Os Românticos: A Inglaterra na era revolucionária*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

remetem à filosofia de Heidegger, e, em especial, no caso de Koselleck, à obra de Hans-Georg Gadamer, onde se verifica com mais intensidade a preocupação com a dimensão temporal da linguagem. Em Gadamer, a linguagem, ao ser necessariamente *poeisis*, não é algo que exista para além do tempo, mas é ela mesma o lugar em que o homem experimenta sua temporalidade. Mas, isto não lhes retira o potencial crítico: lembremo-nos o que diz Wolfgang Iser, um dos principais pilares da Estética da Recepção:

> Enquanto não havia limites para o conhecimento, não havia necessidade de ficções. (...) Afirmar a ficção significa pois associar o que é de categoria distinta; por isso a ficção passa a ser incluída na divisão epistemológica sujeito/objeto, e se modifica de acordo com a compreensão dos limites do conhecimento. (...) a ficção se reveste de importância cada vez maior; essa importância é proporcional ao grau de incognoscibilidade concedido à realidade.[4]

Tais perspectivas teóricas e epistemológicas, a pouco e pouco, por intermédio de caminhos e problematizações próprias, permitiram o questionamento de uma história das manifestações artísticas, nas quais a especificidade do conhecimento estético forjava descrições de procedimentos técnicos, apresentados aos iniciantes ou aos leigos como autônomos, desprovidos de um diálogo com o momento em que foram elaborados, impedindo, assim, a articulação de uma análise histórica e teórica.

Em meio a esses referenciais, a interlocução entre História e Teatro tem sido a percurso que adotei no âmbito da História Cultural e da História do Brasil República. No entanto, esse percurso propiciou que se enveredasse também por discussões atinentes à Literatura, ao Cinema e à Televisão. Com isso, as Linguagens Artísticas constituíram o caminho que trilhei para refletir e interpretar aspectos da sociedade brasileira, com ênfase na História Cultural do Social, a partir de importantes discussões de nossa história recente.

À medida que as discussões foram sendo desenvolvidas e as problematizações se tornando cada vez mais complexas, constatei a vitalidade e a força dessas propostas investigativas. Assim, amparada por resultados satisfatórios, obtidos ao longo desses anos, seja em relação à produção de conhecimento propriamente dito, seja pelo trabalho de orientação em nível de graduação (iniciação científica e monografia de curso) e de pós-graduação (mestrado, doutorado), continuo motivada a dar continuidade às interlocuções entre História e Teatro como um campo de pesquisa.

Digo isso porque ambos, História e Teatro, são objetos de investigação milenares, na medida em que abarcam distintas temporalidades e espaços diferenciados. Ciente de que são elas áreas consagradas de saber, optei por compreender como o processo histórico e seus horizontes de possibilidades materializam-se a partir do *fenômeno*

[4] ISER, Wolfgang: *O Fictício e o Imaginário*, Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996, p. 190.

*teatral*, isto é, como essa linguagem artística pode tanto ser expressão significativa da *história do tempo presente* quanto se transformar em fragmentos e/ou ruínas de uma época para períodos vindouros. Apesar de a constituição do conhecimento estar dividida em *disciplinas*, eu diria: não se chega ao cerne das questões teatrais apartado das reflexões históricas. Sob esse prisma, me atrevo a dizer: a paixão pela pesquisa histórica é um dos caminhos pelos quais se chega ao teatro.

## 2. OS TEATROS DO SESC-SP. UM OLHAR SOBRE PERSPECTIVAS CONTEMPORÂNEAS

Dessa feita, motivada por essas indagações, apresento, em linhas gerais, os estímulos que buscam compreender o lugar do SESC-SP[5] na cena teatral da cidade de São Paulo, com destaque para o papel que essa instituição teve e tem na constituição das relações entre palco e plateia. Para isso, deve-se recordar: São Paulo recebeu, no decorrer do século XIX e início do século XX, inúmeras companhias vindas do exterior e principalmente da antiga sede administrativa do país, o Rio de Janeiro.

Aos poucos, diálogos críticos e atividades de grupos amadores começaram a esboçar as bases para que São Paulo começasse a se consolidar como capital cultural. Na sequência, com o apoio da elite financeira, surgiram a Escola de Arte Dramática (EAD), fundada por Alfredo Mesquita, e o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), por iniciativa de Franco Zampari, que solidificou uma relação profissional entre atores, diretores e a companhia, no sentido de constituir um mercado de trabalho de bens simbólicos.

Nesse período, a cidade acolheu ainda o Teatro Maria Della Costa e, posteriormente, companhias como as de Nydia Lícia e Sérgio Cardoso, Adolfo Celi, Tônia Carrero e Paulo Autran, Cacilda Becker e Walmor Chagas, além do Teatro de Arena, do Teatro Oficina, do Teatro Ruth Escobar e do Teatro de Alumínio, edifício sede do Teatro Íntimo de Nicete Bruno (1951), além do TUCA, Teatro da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Em meio a essa geografia cultural, constituíram-se espaços de sociabilidades e de debates político-intelectuais, que tornaram a cena teatral paulistana muito instigante. Nesse circuito, o SESC-SP, com suas iniciativas, de maneira sistemática, possibilitou a ampliação e a diversificação do território teatral em São Paulo, bem como permitiu que a alteridade artística, temática permeasse, de forma significativa, o debate cênico.

[5] O Sesc, Serviço Social do Comércio, é uma entidade privada que visa proporcionar o bem-estar e a qualidade de vida aos trabalhadores deste setor e sua família. Tem como base conceitual a Carta da Paz Social e a sua ação está assentada desde o ano de 1946, em um sólido projeto cultural e educativo, quando foi criado pelo empresariado do comércio.

Digo isso porque a questão que me motiva é de fácil percepção para qualquer um que se interesse e/ou seja espectador de teatro: nos dias de hoje, ao se lançar um olhar panorâmico para a programação disponível constata-se que a diversidade e a alteridade, sem dúvida, são os aspectos que mais se sobressaem.

No momento em que escrevi este texto, existiam na cidade de São Paulo 115 espetáculos em cartaz —musicais, dramas, comédias, stand-up, performance, etc.— sendo que 28 deles são apresentados em centros culturais e/ou em unidades da prefeitura ou do governo do estado —CCBB, Itaú Cultural, Oficina Cultural Oswald de Andrade, Centro Cultural FIESP, Centro Universitário Maria Antônia, CEUs, Teatro João Caetano, Teatro Municipal Cacilda Becker, etc.—, enquanto 16 ocupam os teatros do SESC-Consolação, SESC-Bom Retiro, SESC-Ipiranga, SESC-Vila Mariana, SESC-Pompeia, SESC-Santana e SESC-Pinheiros. Os demais estão cumprindo temporada em espaços tradicionais como Teatro Oficina, Teatro Ruth Escobar, TUCA, TUCARENA, como também em lugares que atualmente se tornaram referências como a Praça Roosevelt, Escola de Teatro de São Paulo, Teatro e Bar do Cemitério dos Automóveis, ou em edifícios teatrais construídos em diversos locais, tais como aqueles que estão alocados em shopping centers, além de novos endereços como Teatro Porto Seguro, Teatro Vivo, entre outros.

Esse panorama, por mais sintético que seja, revela que, mesmo sendo insuficiente, vinte por cento das montagens teatrais estão alocadas em espaços que as disponibilizam a preços acessíveis à população, isto é, por diferentes maneiras, os ingressos são subsidiados. Dessa porcentagem, praticamente, cinquenta e sete por cento dela corresponde a teatros do SESC-SP. Outro dado importante, mesmo restrita, houve uma descentralização das salas de teatro na cidade de São Paulo. No entanto, é preciso que se diga: a capital paulista, atualmente, possui 204 espaços teatrais em atividade, em diferentes regiões da cidade, e, como já mencionei, de origens e objetivos diferenciados entre si.

No que se refere às atividades teatrais, a cidade de São Paulo, nas décadas de 1950, 1960 e 1970, desempenhou importante papel nos debates políticos e estéticos, além de construir uma cartografia cultural, envolvendo a sua região central e bairros como o Bexiga e a Bela Vista. Para tanto, a fundação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), na rua Major Diogo, tornou-se pedra angular no estabelecimento de um padrão artístico e profissional para a cena paulistana, pois viera coroar uma perspectiva que enfatizava a necessidade de as artes cênicas brasileiras estabelecerem um profícuo diálogo com a *modernidade* presente, até então, em palcos europeus e norte-americanos, em sintonia com a Escola de Arte Dramática (EAD) que, antes de ser incorporada à USP, em 1968, manteve suas atividades nos prédios do TBC e do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. Para o seu fundador, a EAD tinha uma missão muito específica:

> Resta a fazer muito mais. E ainda aqui, acho que têm os amadores, mais essa «missão» a cumprir: formar atores, diretores, técnicos de teatro, inexistentes ou apenas improvisados entre nós. O que o nosso teatro pede no momento são elementos de formação cultural, técnica e profissional, completa. Chega de tentativas, de remendos, de improvisações. Para a «formação» desse novo pessoal de teatro são necessárias «escolas de teatro» a exemplo do que se faz no estrangeiro. Dir-me-ão que nem todos os grandes artistas e diretores estrangeiros, nem sequer a sua maioria, passou por escolas de arte dramática. A objeção não procede: é que nos países europeus, como nos Estados Unidos, há «uma cultura teatral», há um teatro, há o exemplo, há, enfim, uma tradição importantíssima. Quem lá chega a fazer teatro já viu muita coisa, e se chega a realizá-lo, o faz após longo trabalho, sob a direção, sob as vistas severas e exigentes de um diretor experimentado, conhecedor profundo do «metier», pois diretores não se improvisam.[6]

No esteio dessas iniciativas, surgiu, em 1953, o Teatro de Arena de São Paulo, criado por egressos da EAD que, por questões operacionais, optaram por espetáculo em forma de arena. A forma foi definitivamente fixada quando o grupo se estabeleceu à Rua Teodoro Bayma, 94, Vila Buarque. Esse endereço permanece, até nossos dias, como espaço teatral, sob responsabilidade da FUNARTE, e passou a se chamar Teatro de Arena Eugênio Kusnet. Aos já existentes, juntou-se, em 1958, na Rua Jaceguai, 520, Bela Vista, o Teatro Oficina que continua ativo no mesmo endereço, mas agora como Teatro Oficina Uzyna Ozona. Entretanto, nessa configuração geográfica, não se pode ignorar que desde 1954, à Rua Paim, 72, Bela Vista, estava em plena atividade o Teatro Maria Della Costa e, por fim, em 1963, na Rua dos Ingleses, 209, Bela Vista, foi inaugurado o Teatro Ruth Escobar.

Esse mapa teatral circundava a Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP —FFLCH-USP— e a Universidade Mackenzie, ambas estabelecidas à Rua Maria Antônia, Vila Buarque. Ali se constituiu o circuito teatral da cena politicamente comprometida com transformações sociais, políticas e culturais e, sob esse prisma, havia uma convergência de interesses e de perspectivas entre aquele teatro feito por jovens artistas e o movimento estudantil. Todavia, se ampliarmos o arco poderemos também pensar o lugar do TUCA e da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo —PUC-SP— nesse ambiente.

Havia naquele momento uma efervescência cultural, política, social e artística que permeava setores intelectualizados da sociedade que, por sua vez, sonhavam em atingir as camadas populares com suas ideias e propósitos. Mais que isso: para o bem ou para o mal, aqueles segmentos traziam em suas ações uma ideia de progresso e de modernização herdadas das perspectivas daqueles que os antecederam ou de acordo com as palavras de Maria Arminda do Nascimento Arruda:

[6] GUZIK, Alberto: *TBC*: *Crônica de um Sonho*, São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 8.

> Em nenhum lugar, a urbanização e o crescimento industrial atingiram tal plenitude, o que lhe facultou alçar-se à condição de metrópole. Ao mesmo tempo, diferentes correntes migratórias lhe haviam imprimido um ar cosmopolita; inseridas na dinâmica econômica alteravam a estratificação social, expandindo e diversificando a ocupação do espaço de que resultaram formas renovadas de sociabilidade. Culturalmente, o legado modernista codificara uma tradição que se impôs às gerações posteriores e que puderam afirmar, dado o contexto, a necessidade de relacionamento entre criação e funcionalidade. O experimentalismo vanguardista adquiriu em São Paulo inequívoca ambientação, uma vez que o concretismo na poesia teve na cidade sua expressão mais acabada. O quadro não se fecha sem que se considere a institucionalização da vida universitária que acabou por alterar o estilo da reflexão, assim como a constituição das organizações de cultura, os museus, os teatros, o cinema, conferiram lastro material à divulgação das obras produzidas no exterior, adensando o processo de trocas culturais.[7]

O ponto de vista e o ambiente trazidos pela autora são muito importantes para o argumento que procuro desenvolver. Apesar de conhecer pesquisas e reconhecer a importância das atividades culturais e artísticas no âmbito dos segmentos populares, em particular, dos anarquistas, no início do século XX, devo dizer que as manifestações teatrais, com as quais trabalhei, estão intrinsecamente ligadas às propostas que a elite intelectual, econômica e política da cidade de São Paulo, por suas ações e financiamentos, contribuíram direta ou indiretamente. Dentre elas, além das já mencionadas, destaco tanto a criação da Universidade de São Paulo quanto o estabelecimento de um circuito de atividades intelectuais e artísticas, que se materializaram no *Suplemento Literário de O Estado de S. Paulo*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), fundado em 1948, na Bienal de Arte de São Paulo, criada em 1951, e na Companhia de Cinema Vera Cruz, em 1949. Acrescente-se a isso, no ano de 1947, a criação do Museu de Arte de São Paulo (MASP).

Tais realizações, evidentemente, contaram com o apoio e o trabalho de inúmeras outras pessoas, mas, via de regra, nessas empreitadas, foi constante a presença de nomes como os de Júlio de Mesquita Neto, Alfredo Mesquita, Lourival Gomes Machado, Sérgio Milliet, Décio de Almeida Prado, Antônio Cândido de Mello e Sousa, Gilda de Mello e Sousa, Paulo Emílio Salles Gomes, entre outros. Na sequência, a eles se juntaram Francisco Matarazzo Sobrinho, Franco Zampari, Assis Chateaubriand, Pietro Maria Bardi, Lina Bo Bardi, dentre inúmeros empreendedores.

Esses dados, mesmos que panorâmicos, permitem dizer que a modernização como ideia-força foi o *leitmotiv* dessas iniciativas, propiciadas pela emergência de um *projeto iluminista* que, a pouco e pouco, foi redimensionando a vida cultural da cidade de São Paulo, com vistas a torná-la, em algum nível, interlocutora de grandes

[7] ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento: *Metrópole e Cultura*: S*ão Paulo no meio século XX*, Bauru/SP: EDUSC, 2001, pp. 20-21.

metrópoles europeias e norte-americanas. Sem dúvidas, os parâmetros eram Paris e Nova York.

Sob esse prisma, é correto afirmar: mesmo as experiências cênicas que se estruturaram em torno do engajamento e do nacionalismo crítico, como as do Teatro de Arena, assim como aquelas que se propuseram à crítica desse patrimônio político e cultural, vide Teatro Oficina, possuem em suas matrizes originárias os fundamentos de uma *burguesia ilustrada* que, em momento específico, teve na cultura e na arte suas estratégias para o processo de modernização e de civilização.

Dito de outra maneira, em seus horizontes estavam presentes proposições relativas à cultura como um bem social, pois:

> Convém notar que a ideia de democratização cultural comporta significados diferentes e, portanto, uma ambiguidade semântica raramente apreendida pelos estudos de natureza cultural (por si só, isto é, sem o adjetivo *cultural*, democratização nos remete ao processo e formas de repartição de poderes e de decisões políticas entre todos os cidadãos adultos de um Estado, ou, num âmbito social mais restrito, entre todos os indivíduos adultos pertencentes a grupos primários ou secundários).
>
> Ela sugere, nos discursos mais idealistas, um processo que tenha por objetivo tornar acessíveis a toda a população as obras simbólicas consideradas exemplares da humanidade, tanto quanto o conhecimento canônico, artístico e científico, da história passada e da história presente. Foi este, por exemplo, o espírito do Iluminista advogado por Schiller em suas *Cartas sobre a educação estética do homem*, aquele mesmo que conduziu André Malraux (embora por um viés de comunhão religiosa) a assumir o ministério da cultura e a propor as casas de cultura. Uma tal finalidade exige, como condições prévias e necessárias, e ainda assim não suficientes, ao menos dois critérios: uma educação formal de base e continuada (iniciada, portanto na infância ou no início da adolescência) e experiências polivalentes, ecléticas, interdisciplinares ou intercomplementares. O motivo é, no fundo, simples: aquilo que se denomina alta cultura constitui um labirinto, uma trama complexa de objetos, de esferas e de sentidos simbólicos que se relacionam de modo constante, ora convergente e agregado, ora conflituoso e divergente. Mais ainda: a alta cultura não apenas se infiltra ou se difunde por áreas correlatas como mantém correspondências com formas e conteúdos de tempos passados e de sociedades anteriores ou contemporâneas. Daí seu epíteto de humanista.
>
> Ora, ao contrário de opiniões populares correntes, a alta cultura é assim entendida (sem se eximir, é óbvio, de objetivos ideológicos) porque expressa o que de mais elevado e brilhante o espírito humano logrou pensar, imaginar ou criar, ainda quando estimulado por nossos vícios e depravações corriqueiras. Embora se possa discordar da ideia de que Shakespeare seja o início e o centro de nosso cânone literário (e fazê-lo recuar aos gregos), a opinião de Harold Bloom sobre a importância e a insuperabilidade dessas relações modelares é convincente porque baseada em fatos da história da arte.[8]

[8] CUNHA, Newton: *Cultura e Ação Cultural: uma contribuição a sua história e conceitos*, São Paulo: Edições SESC, 2015, p. 1042, 1046, 1050, 1054, 1057.

O argumento de Newton Cunha é uma chave importante para que se compreenda os elementos justificadores na construção de práticas culturais e artísticas que, em última instância, visavam à formação de um público capaz de fruir um repertório constituído de bens culturais capazes de significar o que a tradição ocidental designou como Humanismo.

Sob esse prisma, tivemos e temos experiências artístico-culturais em que, cada uma a seu modo, visa construir uma relação pedagógica com a sua plateia, seja em demonstrar a eficácia de um repertório milenar, definido como a própria civilização, seja na defesa de projetos alternativos que se autodefinem contra o mercado, contra a ideologia dominante, contra formas e linguagens ultrapassadas[9].

Enfim, é em meio a essas posturas contraditórias e opostas que se inserem as iniciativas teatrais do SESC-SP que, após anos de parcerias com outros espaços teatros, inaugurou, em 1967, o seu primeiro teatro que, provavelmente, não por acaso, está sediado à Rua Dr. Vila Nova, 245, Vila Buarque, lugar que fora o coração político e artístico da cidade de São Paulo.

Esse rápido percurso, minimamente, situa aspectos importantes da cidade de São Paulo que podem ser apreendidos nas ações culturais do SESC-SP e, com isso, abrir o debate da cena teatral por elas trazido a público. Mais que isso: depreender aspectos atinentes à pluralidade, à diversidade, à contemporaneidade e, o mais importante, em qual chave eles se apresentam: como uma proposta de democratização de valores culturais com vistas ao fortalecimento do Humanismo ou como um elemento de desconstrução de maneiras consagradas de compreender a cultura e a arte?

Não bastassem os desdobramentos, no que se refere às questões relativas aos aparelhos culturais e a cena teatral propiciada pelo SESC-SP, essa investigação, a médio prazo, trará contribuições atinentes ao espaço público. Mesmo reconhecendo a abrangência dessa temática, com a existência de imensas bibliotecas voltadas para o estudo da questão urbana, especialmente nas áreas de Arquitetura, de Geografia, de Letras, de Sociologia, de Antropologia, entre outras, ao lado de pesquisas extremamente profícuas desenvolvidas por historiadores, interessa-me, nesse momento, enfatizar aspectos apresentados por Sandra Jatahy Pesavento no artigo *Muito além do espaço*: por uma história cultural do urbano. Embora o texto seja de 1995, a ponderação feita pela autora ainda soa muito pertinente acerca desse debate na historiografia brasileira, embora em termos bibliográficos esteja defasada:

> Atendendo a esta regionalização das visões, há que citar, no caso baiano, as obras de Kátia Queiroz Mattoso *A cidade de Salvador e seu mercado no século XX* (São Paulo: Hucitec, 1978) e

[9] Para maior aprofundamento do que está sendo dito, consultar DESGRANGES, Flávio e LEPIQUE, Maysa: *Teatro e vida pública: o fomento e os coletivos teatrais de São Paulo*, São Paulo: Hucitec, 2012.

*Bahia, século XIX*: uma província no Império (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992). As coletâneas organizadas por Ana Fernandes e Marco Aurélio Gomes, *Cidade e história. Modernização das cidades brasileiras nos séculos XIX e XX* (Salvador: UFBA, 1992) dão conta de um viés regional do Brasil como um todo, assim como a revista *Espaço e Debate*. No caso de São Paulo, há que destacar as teses defendidas no programa de pós-graduação em História da UNICAMP, assim como a tese de livre-docência de Raquel Glezer, *Chão de terra:* um estudo sobre São Paulo colonial, defendida na USP em 1992. No caso do Rio Grande do Sul, registram-se a coletânea organizada por Wrana Panizzi e João Rovatti, *Estudos Urbanos:* Porto Alegre e seu planejamento (Porto Alegre: Ed. da Universidade, 1993) e os livros de Sandra Jatahy Pesavento, *Memória Porto Alegre:* espaços e vivências (Porto Alegre: Ed. da Universidade, 1991) e *Os pobres da cidade* (Porto Alegre: Ed. da Universidade, 1994). Para o Rio de Janeiro, cabe lembrar os avanços realizados pelo grupo que publicava a revista *Rio de Janeiro* ou pelas publicações feitas no âmbito do IPPUR e da Fundação Casa de Rui Barbosa. Assim como a revista *Rio de Janeiro*, os textos apresentados no Seminário Rio Republicano da Fundação Casa de Rui Barbosa (outubro de 1994), centralizam o seu enfoque na cidade do Rio.[10]

Articuladas aos debates de Pesavento, estão as preocupações voltadas para o binômio História e Teatro, por meio dos espetáculos e das salas dos aparelhos do SESC-SP. É evidente que não estarão ausentes dessa discussão o processo de modernização e o desenvolvimento econômico de São Paulo, acrescido de intensas atividades de formação educacional, que permitiu a parcelas significativas de sua população acolherem e se alimentarem de um fazer artístico. Sob esse aspecto, retomando as considerações de Claudio Boeira Garcia, ao estudar as críticas de Jean-Jacques Rousseau ao teatro, não se pode ignorar:

> a cena teatral adquire um modo de existência que não é engendrado por ela mesma. O prazer e o divertimento que proporciona, os fatores que a possibilitam lhe são anteriores. É possível, pois, interpretar o conhecido enunciado «não se pode considerar os espetáculos em si mesmos, mas em relação aos povos para os quais são feitos» do seguinte modo: não se pode atribuir propriamente autonomia ao teatro, na medida em que seu estatuto e possibilidades só podem ser esclarecidos mediante o exame do homem mesmo e das sociedades para as quais são apresentados os espetáculos.[11]

Por fim, em meio a essas problematizações, envolvendo aparelhos culturais, teatro, sociedade e cidade, emergem aspectos de grande importância para os estudos contemporâneos: o lazer como direito social, condição de cidadania e, ao mesmo tempo, uma forte atividade econômica. Aliás, eles foram bem analisados pelo Cleber Dias,

[10] PESAVENTO, Sandra Jatahy: «Muito além do espaço: por uma história cultural do urbano», *Estudos Históricos*, n.º 16, 1995, p. 289, nota 8.

[11] GARCIA, Cláudio Boeira: *As Cidades e suas Cenas*: *a crítica de Rousseau ao Teatro*, Ijuí/RS: Unijuí, 1999, pp. 154-155.

professor do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos de Lazer da UFMG, ao realizar uma síntese histórica, a fim de evidenciar que a complexidade das relações urbanas antecede, e muito, o século XIX:

> Por outros caminhos e tratando de outro período, conclusões de John Plumb (1982) sobre a Inglaterra também desestabilizam parte do esquema interpretativo geral predominante sobre a história do lazer, apontando para períodos anteriores ao surto industrial do século 19 como momentos chave para compreensão da transformação histórica do lazer. Para ele, o período decisivo para as transformações estruturais nos modos de organização do lazer na Inglaterra situa-se entre os fins do século 17 e princípios do século 18. Segundo ele, nessa época, muitos aspectos se encadearam simultaneamente para a produção de transformações históricas do lazer. Em primeiro lugar, inovações tecnológicas na impressão de textos reduziram os custos do processo de produção de livros, jornais e folhetos. Em decorrência, um grupo crescente de pessoas passou a poder acessar esse tipo de material. Em 1690, Londres tinha já periódicos comerciais bem estabelecidos. Em princípios do século seguinte, a cidade já conhecia seu primeiro jornal diário. Em 1700 havia já salas destinadas especificamente a disponibilizar material de leitura a clientes dispostos a subscrever assinaturas. Por volta de 1720, iniciou-se a criação de bibliotecas itinerantes, de modo que até 1760, o país estava coberto por uma ampla rede de distribuição. Assim, de acordo com Plumb (1982), «o desenvolvimento do mercado de materiais impressos é o primeiro aspecto da comercialização do lazer» (p. 71). A exploração comercial da imprensa estimulava um mercado de lazer cada vez maior, pois a leitura e o crescimento de todo o mercado editorial supunha a existência de uma audiência considerável, com o tempo e dinheiro para gastar. O crescimento desse mercado consumidor teria estimulado a disposição em tentar atender o gosto e as demandas dos novos clientes. Surgem, então, publicações especializadas em peças teatrais, romances, culinária, jardinagem ou partituras musicais. Além disso, através da publicidade, a imprensa teria cumprido ainda outra importante função para o crescente desenvolvimento da exploração comercial do lazer, que é a divulgação de eventos ou espaços de lazer, tais como corridas de cavalo, partidas de críquete, concertos, teatros, bailes, reuniões e jardins de recreio. A imprensa, assim, desde a década de 1690, articulava-se profundamente com o desenvolvimento comercial de várias práticas de lazer. A partir das décadas de 1750 e 1760, o lazer já estaria claramente se convertendo numa indústria com grande potencial, segundo palavras de Plumb (1982). Na Inglaterra, portanto, o século 18, chamado não por acaso Merry England (Inglaterra alegre), conheceu grandes níveis de atividades recreativas. Uma progressiva diminuição dos constrangimentos religiosos sobre algumas diversões populares seria paulatinamente notada nessa época. Conforme dissera Thompson (1998): «a Igreja perdia o controle sobre o "lazer" dos pobres» (p. 52). Em contraposição ao processo de cerceamento de diversões populares, característico dos séculos 16 e 17, quando a influência puritana teria sido particularmente forte na Inglaterra, o século 18 viu a criação ou a progressiva proliferação de várias novas formas de diversão, tais como feiras, restaurantes, pousadas, hotéis, museus, galerias de arte, parques, jardins públicos, balneários e estações termais. Em cada um desses espaços de sociabilidade pública, que se tornava, aliás, aspecto social cada vez mais marcante daquele período, poder-se-ia ver a exibição de bandas de músicas, acrobatas, malabaristas,

> marionetes, mágicos, artistas de teatro e toda uma variada gama de atrações, muitas vezes já oferecida por empresários especialmente dedicados ao ramo do entretenimento.[12]

Esse circunstanciamento histórico é extremamente instigante, pois possibilita ir além de interpretações consagradas por temas e acontecimentos comumente revisitados. Ao lado disso, demonstra como é preciso estar atento às permanências e às transformações instituintes do próprio processo. A maneira pela qual as relações se redimensionam solicita também novas dinâmicas, formas de representação e recepção. Por esse motivo, é preciso considerar as circunstâncias e as transformações que se vislumbram. Como bem observou Jacó Guinsburg e Nanci Fernandes, no que diz respeito aos desafios do contemporâneo:

> Os sonhos do acesso proletário aos bens da produção social transformaram-se no sonho pequeno-burguês do consumo promovido em escala global pela economia de mercado: não se trata mais aqui, do capital a sugar cruamente a mais-valia do operário e a jogá-lo indefeso na engrenagem das crises cíclicas, condenando-o a vegetar na miséria e no desemprego. Ainda que tais males continuem a afligi-lo até nas economias afluentes, inclusive sob a derivação da utopia socialista para a socialdemocracia, suas ameaças têm sido contornadas e manipuladas, tornando-se problemas recorrentes que volta e meia figuram na ordem do dia das preocupações coletivas. A nova quimera das emergentes sociedades de massa agita-lhes a bandeira da igualdade de oportunidades: a mecanização, a automação consignam uma forma de liberdade segundo a qual o indivíduo tem o direito de se lançar à conquista de seu próprio lugar no mundo. (…). Em termos artísticos, tudo isso traz à baila a saída útil embutida na visão pragmática: tudo é permitido, inclusive negar as origens, desde que um objetivo supostamente válido seja instaurado. Ou, quando levado ao extremo, conforme rezava o lema da Revolução Estudantil de maio de 1968: «É proibido proibir». Em tese, pois, se tudo é lícito, nada pode ser descartado, nem o mercado de consumo, nem as minorias, nem as exclusões nem sequer as opressões e os preconceitos subsistentes nas dobraduras sociais: seja o que e como forem, terão de ser expressos e ajustar-se a novos tempos.[13]

Assim, se em termos históricos e estéticos chegou-se à pluralidade, encontrou-se também impasses que não podem ser desconsiderados. Esteticamente, experiências narrativas, radicalização das linguagens e exposição da multiplicidade marcaram e marcam a contemporaneidade. Já, historicamente, a diversidade impeliu estudiosos a se debruçarem sobre o que entendemos por real e por realidade.

Nesse processo, como compreender o SESC-SP, o seu circuito teatral e as suas possibilidades de apropriação, circulação, recepção e ressignificação?

No que diz respeito às escolhas dos espetáculos e à análise dos mesmos, salvo

[12] DIAS, Cleber: «História e Historiografia do Lazer», *Recorde*, vol. 11, n.º 1, 2018, pp. 10-11.

[13] GUINSBURG, Jacó e FERNANDES, Nanci: «No Rastro do Pós-Modernismo», em Jacó Guinsburg e Ana Mae Barbosa (orgs.): *O Pós-Modernismo,* São Paulo: Perspectiva, 2005, pp. 13-14.

melhor juízo, as práticas de investigação estão próximas àquelas que têm dado sustentabilidade teórica, metodológica e interpretativa aos projetos já concluídos, isto é, proceder à análise dos textos e/ou roteiros encenados, a partir da crítica interna e externa da documentação, com vistas a situar historicamente o autor e o momento da escrita, observar os *princípios de realidade* presentes na composição do texto ficcional para, na etapa seguinte, observar as opções do diretor e de que forma ele transformou a palavra em imagem. Para isso, serão necessárias discussões em torno das linguagens de encenação teatral, isto é, verificar a marcação do palco, a construção cenográfica e o trabalho de composição cênica do ator, ao lado da sonoplastia e da iluminação.

A partir desse trabalho de recomposição da cena, realizado por intermédio dos fragmentos do espetáculo, fotos, filmagens (quando elas existem e estão disponíveis), programas da peça, críticas, depoimentos dos artistas envolvidos no processo, figurinos, etc., é possível iniciar um exercício interpretativo articulando a obra ao momento histórico em que ela foi levada a público, ao mesmo tempo em que questionamentos em relação a quem a produziu e em quais circunstâncias tornam-se muito importantes.

Diante dessas interrogações, começará a adquirir visibilidade as especificidades do que está sendo desenvolvido: a) o que é o SESC?; b) como se estrutura o SESC-SP?; c) quais as transformações que ocorreram em termos de propósitos e realizações em sua trajetória?; d) o que impulsiona as suas mudanças no decorrer da década de 1960, com um foco maior em atividades formativas, artísticas e de lazer (inclusive com a inauguração do SESC Anchieta, em 1967)? e) qual o impacto, do ponto de vista teatral e artístico a virada ocorrida na década de 1980?; f) a partir de que circunstâncias o SESC-SP passa a se identificar como *equipamento cultural*?

Apesar de já existirem trabalhos importantes sobre a aludida instituição, como o de Yara S. Dines, que elabora uma narrativa cronológica e sistemática da atuação do SESC-SP, salvo melhor juízo, inexistem reflexões que a articulam, de forma sistemática, a movimentos que perpassam a sociedade paulistana em seu conjunto. Por exemplo, a autora transcreve um trecho do texto, *Quo Vadis, Pompeia?*, de Erivelto Busto Garcia, sociólogo e ex-gerente de planejamento do SESC-SP, acerca do SESC-Pompeia:

> O primeiro desses pressupostos é o de que a Fábrica da Pompeia é um equipamento de ponta, que tem a inovação como valor. Não se pode pensar a Pompeia de forma tradicional, através do *dejá vu* institucional, por mais rica que possa ser a nossa experiência. Esta deve se constituir, no máximo, em limite a partir do qual avançamos, um referencial a ser superado. O conteúdo dos programas, o sistema de animação, a gestão e o provimento de recursos, as relações institucionais e com o público devem ser organizados a partir dessa perspectiva. Assim, quando nos assaltar a dúvida sobre o que fazer, a resposta é simples: fazer o que ainda não se fez, o que ainda não se ousou fazer.

> O segundo pressuposto é o de que a Fábrica da Pompeia é um patrimônio cultural da coletividade. (...). Não haverá contradição em dizer que a Pompeia se destina aos trabalhadores comerciários e, ao mesmo tempo, definir que seu público imediato não é necessariamente este. Através da Pompeia, claro, o Sesc atenderá sua clientela específica, mas num outro nível: gerando e modificando valores culturais, formando e preparando lideranças e instituições culturais que se reproduzirão em nível da população em geral e, naturalmente, em nível da população comerciária. É um equipamento cultural que, para ser rico, precisa ser aberto, espaço livre para abrigar todas as tendências e movimentos culturais, de forma inovadora. E igualmente como não tem sentido restringir a Pompeia ao Sesc, também não terá sentido restringi-la ao bairro ou região. A Pompeia está na Pompeia circunstancialmente.[14]

As questões presentes na fala de Garcia apresentam, no mínimo, historicamente, aspectos muito importantes a serem considerados: o SESC-SP é apresentado por meio dos propósitos enunciados com relação ao SESC Pompeia que, em absoluto, convergem para as interpretações trazidas por Betânia Gonçalves Ribeiro em sua dissertação de mestrado (*A criação do SESI e do SESC:* do enquadramento da preguiça à produtividade do ócio. Dissertação, Mestrado em História, PPGH, Departamento de História, IFCH, UNICAMP, Campinas, 1991), nas quais o SESC e o SESI compõem uma estrutura institucional criada na década de 1940 que, ao mesmo tempo em que presta serviços assistenciais aos trabalhadores, possui mecanismos para desmobilizar os seus beneficiários social e politicamente.

Em que pese a existência de visões dicotomizadas, não se pode ignorar que o SESC-SP abriu, de maneira sistemática, seu espaço para manifestações oriundas das ruas e de outras regiões do país. Agora, especificamente, em relação ao teatro, o seu diálogo tem sido prioritariamente com vanguardas artísticas e/ou pesquisas de linguagem. Por esse motivo, mesmo reconhecendo as contribuições do estudo de Yara Dines, os resultados de sua investigação passaram ao largo dessas problematizações. Na verdade, o seu grande mérito foi o de dar visibilidade a *processos de rememorar iniciativas* que marcaram profundamente o espaço cultural da cidade de São Paulo.

Em consonância com os propósitos enunciados, como conciliar o SESC-SP como equipamento cultural, responsável pela circulação de obras e artistas, com o público preferencial do SESC-SP, em princípio, ele seria voltado aos comerciários, como espaço de lazer (piscina, quadra de esportes, etc.)? Porém, não se pode esquecer: desse setor fazem parte, por exemplo, professores e outros profissionais, vinculados ao setor de serviços, para os quais as atividades artísticas e culturais são imprescindíveis. Porém, com o passar dos anos, a instituição SESC-SP passou a se direcionar à população, em geral, respeitando as especificidades dos locais em que as unidades

[14] DINES, Yara Schreiber: *Cidadelas da cultura no lazer: uma reflexão em antropologia da imagem sobre o SESC São Paulo,* São Paulo: Edições SESC, 2015, pp. 1837, 1842, 1846.

estão instaladas. É sob esse prisma, que se faz necessário como construir a mediação. O desafio será: como fazer?

Provavelmente, um dos encaminhamentos possíveis será o de compreender o conjunto de ações da cidade de São Paulo, com relação à cultura, desde os seus primórdios, como o Pensionato Artístico, criado em 1912, por meio do Decreto n.º 2234, cujo objetivo era oferecer bolsas de estudos a artistas e eruditos para aperfeiçoamento na Europa, que teve entre seus beneficiários os artistas plásticos Anita Malfatti e Victor Brecheret, o músico Francisco Mignone, entre outros.

Tal decreto foi extinto em 1931 e em seu lugar surgiu o Conselho de Orientação Artística. Porém, em 1935, a prefeitura da cidade de São Paulo, criou o Departamento de Cultura e Recreação, cujo idealizador foi Paulo Duarte e sua direção foi entregue ao poeta e musicólogo Mário de Andrade. O órgão contava com um setor de Expansão Cultural (Teatro, Cinema, Música, etc.), de Bibliotecas, de Educação e Recreio e de Documentação Histórica e Social.

Essas realizações tanto revelam uma *perspectiva iluminista*, presente em alguns segmentos da burguesia paulistana, como também traduz certa sintonia com iniciativas francesas, com a criação, em 1932, do Ministério da Educação Nacional. À medida que o século XX foi enfrentando demandas e embates, inúmeras ações visando à inclusão cultural foram surgindo. Sob esse prisma, articulando essas informações àquelas já destacadas, metodologicamente, cumpre investigar se é factível vincular as realizações artísticas do SESC-SP simplesmente a uma prática iluminista ou se, mesmo com essa perspectiva, há a possibilidade de ressignificação e redimensionamento por parte de seu público e de seus usuários?

Estabelecido esse reconhecimento emerge outro debate, relativo ao conceito de *equipamento cultural*: o impacto do antropólogo Joffre Dumazedier na vida cultural e programática do SESC-SP, no qual ele esteve presente como debatedor e orientador de inúmeras e teses e dissertações de funcionários do SESC-SP. Sua presença e seus escritos são extremamente reveladores das ações que permitiram ao SESC-SP chegar ao nível de projetos e realizações no qual ele se encontra nos dias de hoje, ou como observou Danilo Santos Miranda, diretor regional do SESC-SP, no prefácio do livro *Sociologia Empírica do Lazer*:

> Como espécie de reflexão luminosa, descobre-se que a eficiência do esforço utilitário depende, em muito, da «inutilidade» social do prazer. Por fim, busca demonstrar, por relações observáveis e ordenadamente recorrentes, a importância das atividades de lazer, tendo em vista que seus conteúdos estimulam o desenvolvimento do indivíduo, a convivência social e o enriquecimento dos fenômenos culturais. Tanto por esses aspectos quanto pelo estímulo de suas análises, deve-se reconhecer a importância seminal da *Sociologia*, sejamos críticos ou adeptos das ideias aqui expostas.

> Por outro lado, há que se reconhecer o profundo senso humanístico e o devotamento insubmisso de Joffre Dumazedier à causa da educação popular. Sua origem humilde reforçou-lhe o ideal de justiça, de combate às desigualdades educacionais, de elevação espiritual que a longa tradição iluminista francesa havia criado. Essa vocação o levou desde cedo ao ensino voluntário de grupos de jovens e de trabalhadores sindicais, a tornar-se professor clandestino e *partisan* sob a ocupação nazista, à criação de um método auxiliar de autodidaxia e, mais tarde, já como acadêmico, a tornar-se pesquisador, conselheiro e animador de organizações públicas e privadas de ação cultural, entre elas o SESC de São Paulo. Entre nós, sua convivência e aconselhamento aos técnicos da entidade abriram perspectivas até então insuspeitadas para o planejamento e a execução do trabalho institucional no campo da cultura. Durante as décadas de 70 e 80, tivemos a oportunidade de promover seminários internos com sua animada presença, além de enviar nossos pesquisadores para cursos de pós-graduação, na Sorbonne, sob sua orientação direta.[15]

Eis aí uma das chaves fundamentais para iniciar o diálogo com o projeto cultural e artístico do SESC-SP, especialmente no seu redimensionamento como equipamento cultural e em uma percepção ampla acerca do que deve ser compreendido como lazer. Do ponto de vista metodológico, caberá acentuar esses momentos de mudanças e observar quais são as consonâncias que se estabelecem em termos sociais e políticos. Nesse ínterim, deve-se observar se o *olhar iluminista* permanece. No entanto, se ele continua a nortear projetos mais amplos, ele também seria capaz de se relativizar e dialogar com criações e práticas que se coadunam com o direito cultural? Tal indagação se faz pertinente, pois:

> Como a perspectiva dos direitos culturais ou do multiculturalismo está fortemente vinculada às noções de diferença e identidade, muito caras ao pós-modernismo, mais do que desconfiar, opõe-se ela à ideia dos «universais» e à crença dialética de que as diferenças e as contradições geram sínteses ao mesmo tempo superiores e unificadoras (à maneira hegeliana ou marxista). De um lado, a afirmação multiculturalista ergue-se em favor da «pluralidade dos discursos», «das vozes múltiplas», «em defesa das minorias e dos excluídos» e do enfrentamento dos tradicionais *maîtres à penser* (no jargão de Foucault, aqueles que concebem as grandes sínteses e, com elas ditam formas de pensar e de agir).[16]

É importante, ainda, observar como uma instituição privada, sem fins lucrativos, ao longo de seus setenta e seis anos, assumiu posturas e direcionamentos que dialogaram com demandas sociais, por meio de inúmeras frentes de atuação. Apesar de o foco de preocupação ser a presença do SESC-SP na cena teatral paulistana, compreender quais possibilidades de interlocução, questionamentos e exercícios críticos esses es-

[15] MIRANDA, Danilo Santos: «O livro e seu autor», em Joffre Dumazedier (org.): *Sociologia empírica do lazer*, São Paulo: Perspectiva/SESC, 2008, 3ª. ed., pp. 7-8.

[16] CUNHA, Newton: *Cultura e Ação Cultural: uma contribuição a sua história e conceitos*, São Paulo: Edições SESC, 2015, pp. 1712, 1717.

petáculos propiciam, nas unidades em que são apresentados e no conjunto da ribalta da capital.

A meu ver, é preciso discutir e problematizar as transformações vivenciadas no âmbito da instituição e como ela se tornou um equipamento cultural que objetiva estabelecer uma mediação entre perspectivas iluministas, ou melhor, abrangentes e demandas específicas de grupos sejam eles étnicos, de gênero ou sociais, entre tantas outras possibilidades.

Dito isso, a reflexão, que aqui apresento, propõe-se a trilhar um caminho que não é usual, pelo menos, em relação à história do teatro no Brasil, que vem a ser trabalhar com um escopo diversificado, sem articulação prévia, que pode levar a inúmeros percursos e indagações, isso do ponto de vista cênico e dramatúrgico dos espetáculos encenados.

No entanto, em contraponto a essa evidência, irei me confrontar com os equipamentos culturais e com as premissas norteadoras de sua presença social, provavelmente, em um esforço de continuamente de renovação, ao mesmo tempo em que se esforça no sentido de legar às gerações futuras um patrimônio cultural e artístico que, embora pese as diferenças, foi por todos nós herdado. Provavelmente, pela diversidade e por que não dizer ecletismo, a cena teatral do SESC-SP, de alguma forma, talvez faça frente à constatação feita por Bauman de que:

> As artes dos nossos dias, ao contrário, não se mostram inclinadas a nada que se refira à forma da realidade social. Mais precisamente, elas se elevaram dentro de uma realidade *sui generis*, e de uma realidade autossuficiente nesta. A esse respeito as artes partilharam a situação da cultura pós-moderna como um todo que, como Jean Baudrillard o exprimiu, é uma cultura de *simulacro*, não de *representação*. A Arte, agora, é uma entre as muitas realidades alternativas (e, inversamente, a chamada realidade social é uma das muitas artes alternativas), e cada realidade tem seu próprio conjunto de presunções tácitas, de procedimentos e mecanismos abertamente proclamados para sua autoafirmação e autenticação. (...). As artes pós-modernas alcançaram um grau de independência da realidade não-artística (...) Mas há um preço a ser pago por essa liberdade sem precedentes: o preço é a renúncia à ambição de indicar novas trilhas para o mundo.[17]

Desse confronto, emerge a urgência em refletir sobre a dinâmica de um equipamento cultural associado às diversidades sociais, econômicas e culturais da cidade de São Paulo, que faz surgir uma cena teatral pulsante e, concomitantemente, capaz de instigar novos voos e perspectivas. Um teatro atento às questões do século XXI, mas calcado em práticas que remetem a valores e anseios estabelecidos em séculos anteriores. Em consonância com essas proposições, fica o grande desafio: como construir

[17] BAUMAN, Zygmunt: *O Mal-Estar na Modernidade*, Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 129.

o debate em torno da esfera pública? Talvez esta seja a maior empreitada do mundo contemporâneo e para o debate intelectual e artístico, pois como bem observou Paul Ricoeur:

> Um primeiro traço me surpreende, como professor e como educador: a ausência de projeto coletivo em nossas sociedades. Reconhecemos claramente o projeto dos povos subdesenvolvidos: alcançar os países ditos avançados, ou fazer outra coisa, com a China. Mas quanto aos superdesenvolvidos? Sua ausência de projeto coletivo conjuga-se com o aniquilamento das normas e com o esquecimento das heranças tradicionais. Ao dizer «conjuga-se», não pretendo decidir entre uma interpretação que acusaria o desmoronamento das normas e uma interpretação que acusaria a ausência de projeto. Falemos, antes, de um fenômeno de *esgotamento*. Com efeito, uma herança só é viva enquanto pode ser reinterpretada, criativamente, em situações novas. Ora, a experiência dramática de nosso tempo consiste na convicção difusa, invasora segundo a qual, pela primeira vez, nossa herança cultural não parece mais capaz de reinterpretação criadora, de projeção para o futuro.[18]

Em virtude das premissas apresentadas evidencia-se o grande desafio em se construir narrativas interpretativas em torno da *história do tempo presente*, porque os questionamentos trazidos pela contemporaneidade, em absoluto, prescindem do esforço de se confrontar com projetos e acontecimentos elaborados em períodos anteriores, no intuito de restituir, tanto histórica quanto politicamente, às ações cotidianas o exercício de seus pertencimentos.

Ao lado disso, o esforço epistemológico na articulação entre Arte/Sociedade, História/Teatro, com vistas a tornar essa manifestação artística como o lugar privilegiado para desenvolver interpretações históricas da História do Brasil República, tem sido o desafio constante na elaboração dessas produções intelectuais.

[18] RICOUER, Paul: *Hermenêutica e Ideologias*, Petrópolis, RJ: Vozes, 2008, p. 162.

29

# El bibliobús: ampliando espacios de lectura

Maite Comalat Navarra

*Universitat de Barcelona*

El bibliobús es un servicio bibliotecario diseñado para llevar la lectura pública a las poblaciones que, por razones diversas, no disponen de biblioteca fija. Aunque en algunos países las bibliotecas móviles utilizan barcos, burros, camellos u otros medios de transporte para desplazarse, en España, y en Europa en general, los vehículos utilizados para ofrecer el servicio son autocares o furgonetas adaptados. Los bibliobuses, como todas las bibliotecas públicas, tienen la misión de ser puerta local hacia el conocimiento ya que, tal como queda recogido en el Manifiesto de la Federación Internacional de Asociaciones e Instituciones Bibliotecarias (IFLA) de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) sobre la Biblioteca Pública de 1994, este «constituye un requisito básico para el aprendizaje a lo largo de los años, para la toma independiente de decisiones y el progreso cultural del individuo y los grupos sociales».[1] Para poder hacerlo las bibliotecas móviles adaptan sus servicios a las necesidades y características de las poblaciones que visitan lo que ha llevado al desarrollo de modelos con características significativamente diferentes. A continuación, se presentan algunos de ellos como muestra de esta capacidad de adaptación y, al mismo tiempo, de la vigencia y necesidad de este servicio.

Las primeras noticias de bibliotecas móviles las sitúan en Warrington (Inglaterra) en 1859 (Fig. 1) y en Hagerstown (Maryland, Estados Unidos) en 1905 (Fig. 2), creadas por la biblioteca pública con el objetivo de aumentar el número de préstamos y acercar la biblioteca a aquellos usuarios/as que no utilizaban habitualmente sus servicios ni acudían con frecuencia a sus instalaciones.

Tomando de modelo estas iniciativas, el primer bibliobús del Estado español se pone en funcionamiento en el año 1939, durante la Guerra Civil, y lo hace el frente republicano en Cataluña para acercar el servicio bibliotecario más allá de donde ya

[1] *Manifiesto de la IFLA/UNESCO sobre la Biblioteca Pública 1994,* <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000112122_spa> (04/02/2026).

**Fig. 1.** Biblioteca móvil de Warrington. <https://programalaesfera.blogspot.com/2012/08/la-primera-biblioteca-ambulante.html> (04/02/2026).

**Fig. 2.** Biblioteca móvil de Hagerstown. Washington County Free Library.

lo llevaban las bibliotecas que formaban parte del servicio bibliotecario en el frente, que había instalado bibliotecas en los hospitales que atendían a los combatientes. Este servicio, que no podía llegar a las trincheras, se completó con el que se conoce como el «Bibliobús del front» (Fig. 3). Lamentablemente, el bibliobús solo estuvo en funcionamiento durante nueve meses, entre mayo de 1938 y enero de 1939, en los que realizó unos catorce viajes de servicio y uno final que sirvió para llevar un grupo de intelectuales al exilio.[2]

No volvemos a encontrar una iniciativa similar en España hasta el año 1953, cuando el dictador Francisco Franco inaugura, el día de la Hispanidad, el bibliobús n.º 1 de Madrid al que, tres años más tarde, se añade otro vehículo, el bibliobús n.º 2 (Fig. 4). La prensa del momento se hace eco del éxito del servicio y, por ejemplo, *La Vanguardia* publica una noticia en la que destaca la presencia del bibliobús en la Feria Nacional del Libro y su importante papel en la difusión de la lectura.[3] También en el *Boletín*

[2] Diversos autores han investigado el papel del bibliobús del front. Entre ellos destacamos JOSEPH, Miquel: *El bibliobús de la llibertat.* Barcelona: Símbol, 2008 *y* los estudios de CUGUERÓ i CONCHELLO, Maria C.; BOADA i VILALLONGA, Maria Teresa; ALLUÉ i BLANCH, Vicenç: *El Servei de Biblioteques del Front, 1936-1939*. Barcelona: Diputació de Barcelona, 1995 y ALLUÉ, Vicenç: «El Servei de Biblioteques del Front, epopeia cultural del segle XX», Ítem: Revista de *biblioteconomia i documentació*, n.º 44, 2006, pp. 67-111, <https://www.raco.cat/index.php/Item/article/view/58048/129142> (04/02/2026).

[3] *La Vanguardia*, 14 de junio de 1955, p. 7.

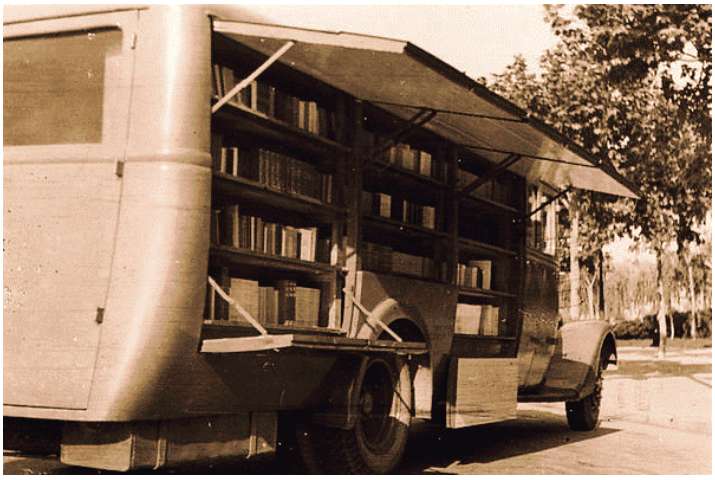


**Fig. 3.** «Bibliobús del front». Biblioteca de Catalunya.

**Fig. 4.** Bibliobús n.º 2 de Madrid. Madrid Antiguo.

*de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas,* se recogen los buenos resultados de uno de estos bibliobuses madrileños que se había trasladado inicialmente a Santander y a Avilés, posteriormente, durante los meses de julio y agosto:

> La importante zona productora de Avilés tiene actualmente al máximo rendimiento un bibliobús con dos mil quinientas obras de capacitación profesional, formación técnica y obras de entretenimiento que son consultadas a diario por más de quinientos obreros provistos de sus

> correspondientes tarjetas de lector. La Siderúrgica Nacional avaló rápidamente a los obreros para que pudiesen efectuar cualquier clase de préstamo en dicho servicio bibliotecario, colaborando de este modo la empresa a la elevación cultural y la capacitación profesional de sus operarios.

En esta misma noticia también se mencionan los dos bibliobuses que dan servicio en Zaragoza y en Cádiz y se apunta la posibilidad de incorporar algunos otros vehículos, que podrían ser más pequeños, tipo Jeep sin remolque, tal vez más modestos pero que respondan a las diversas características geográficas de las provincias.[4]

La recuperación por parte de la Filmoteca del No-do del 14 de diciembre de 1953 nos ha permitido obtener unas magníficas imágenes de este vehículo circulando por Madrid del que se destaca el tipo de volúmenes que transporta:

> Obras elementales y populares de consulta y divulgación componen el depósito de estas bibliotecas que se destinan principalmente a las zonas obreras de Madrid, así como a algunos pueblos de las cercanías. (…) La biblioteca rodante atiende también a las zonas fabriles y los operarios, a la salida del trabajo, encuentran satisfactorios medios de distracción y cultura.[5]

El crecimiento del número de vehículos en cada una de las provincias fue desigual en aquellos momentos, y sigue siéndolo actualmente que el servicio está en manos de las comunidades autónomas que tienen traspasadas las competencias. Lógicamente, la diversidad geográfica y demográfica de las comunidades marca importantes diferencias que quedan reflejadas en la obligatoriedad que la legislación autonómica fija para la prestación del servicio. Así, la ley de la Comunidad Valenciana establece la posibilidad de que sean las bibliotecas móviles las que completen el servicio en las ciudades con más de 25 000 habitantes, mientras que en la legislación catalana se prevén los servicios móviles para municipios con una población entre 300 y 3000 habitantes y en Castilla-La Mancha entre 300 y 1000 habitantes. Las diferencias también se pueden observar en lo que se refiere a la gestión del servicio, ya que los gobiernos autonómicos, que tienen la titularidad, en algunos casos asumen todas las competencias y, en otros, las delegan en otras administraciones locales. Por ejemplo, en Castilla-La Mancha, la Junta de Comunidades tiene la titularidad y asume las competencias correspondientes y, sin embargo, en Castilla y León la Junta ha delegado la gestión en las Diputaciones, que son las responsables del servicio en cada una de las provincias.[6] En Cataluña la situación de las dos provincias que tienen bibliobuses es

[4] *Boletín de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas*, vol. 5, n.º 36, enero-febrero 1956, p. 26.

[5] El texto corresponde a la transcripción del reportaje que puede visionarse completo en Filmoteca Española, <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-571/1481036/> (04/02/2026).

[6] SOTO ARRANZ, Roberto. «Panorama de los bibliobuses españoles en 2010: breve reseña», *Liber: Bar-*

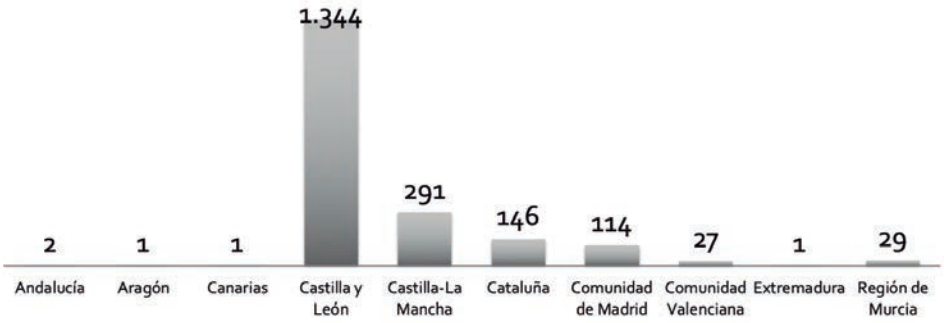



**Fig. 5.** Gráfico de municipios atendidos. Elaboración propia a partir de los datos del 2017 de las Bibliotecas Públicas del Estado (BPE) en cifras.

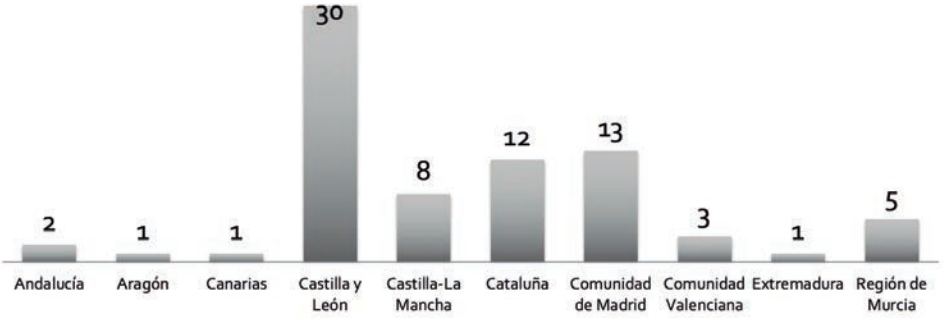



**Fig. 6.** Gráfico con el número de vehículos. Elaboración propia a partir de los datos del 2017 de las BPE en cifras.

significativamente diferente. Los dos bibliobuses de Lleida están gestionados por la Generalitat y, en cambio, los once de la provincia de Barcelona los gestiona la Diputación. Sí que se observan similitudes en los servicios urbanos. Los bibliobuses que operan en las ciudades, con paradas en el núcleo urbano, en barrios periféricos o en barrios de nueva creación, se gestionan desde la misma administración que el resto de bibliotecas públicas, es decir, el Ayuntamiento. Este es el caso de los bibliobuses de Badajoz, Málaga, Sevilla o Zaragoza. Una mención aparte merece los bibliobuses de la Comunidad de Madrid que prestan servicio combinado a municipios pequeños (de menos de 5000 habitantes) y, también, a municipios mayores, en los que completan el servicio que prestan las bibliotecas fijas. Un ejemplo ilustrativo de esta situación es Alcalá de Henares, que cubre el servicio bibliotecario a los 193 751 habitantes con

*celona, 29 de septiembre-1 de octubre de 2010,* <http://travesia.mcu.es/portalnb/jspui/bitstream/10421/4145/1/Ponencia_Roberto_Soto3.pdf> (04/02/2026).

ocho bibliotecas municipales fijas y, además, recibe la visita de los bibliobuses n.º 5 y 8 de la Comunidad que completan el servicio con tres paradas.

La situación muestra diferencias notables entre las comunidades autónomas, también en el porcentaje de población atendida y en el número de vehículos que se pueden observar en los gráficos (Fig. 5 y 6).[7] En primer lugar, se pone en evidencia que siete comunidades autónomas no tienen bibliobuses: Asturias, Cantabria, Euskadi, Galicia, Islas Baleares, La Rioja y Navarra. Por otro lado, Castilla y León, la comunidad autónoma con un porcentaje mayor de población que vive en municipios con menos de 5000 habitantes es la comunidad que atiende más municipios y, al mismo tiempo, la que tiene más vehículos para prestar el servicio. A mucha distancia se sitúa Castilla-La Mancha, que es la segunda comunidad que atiende más municipios, aunque el número de vehículos es, proporcionalmente, mucho menor. Andalucía, Aragón, Canarias y Extremadura disponen de uno o dos vehículos; son bibliobuses urbanos que prestan servicio en Málaga y Sevilla, Zaragoza, Santa Cruz de Tenerife y Badajoz, respectivamente. Los tres vehículos de la Comunidad Valenciana se localizan en la provincia de Castellón, Gandía y Elche.

Los datos de estos gráficos ilustran una realidad poco homogénea con un funcionamiento singular de cada servicio para adaptarse a las características y necesidades de las poblaciones que atienden. De este modo, los bibliobuses que atienden municipios pequeños hacen paradas breves, que pueden ser de tan solo 15 minutos, y que les permiten visitar cuatro pueblos en una mañana o una tarde. En cambio, los bibliobuses que visitan municipios mayores realizan menos paradas, pero más largas, lo que les permite atender a un grupo de usuarios también mayor.[8]

Esta singularidad es una de las grandes características de las bibliotecas móviles en general y, especialmente, de los bibliobuses que, como vamos a ver, han desarrollado modelos y servicios diferentes para atender a realidades diversas y con el objetivo, entre otros, de ampliar los «espacios» de lectura.

Tres ejes nos van a permitir mostrar cómo los bibliobuses llevan a cabo un papel relevante en la ampliación de estos espacios de lectura que hemos destacado porque, como veremos, el bibliobús no amplía únicamente el espacio físico, sino que también amplía el público, atendiendo colectivos específicos, y los servicios, adaptándolos a las necesidades de los municipios para responder a su papel como servicio público de acceso al conocimiento y la información.

[7] Estos gráficos han sido elaborados con los últimos datos publicados en el momento de redactar esta comunicación, correspondientes al año 2017, disponibles en *Bibliotecas públicas españolas en cifras,* <http://www.cultura.gob.es/alziraweb/alziraweb.cmd?command=GetAnexos> (04/02/2026).

[8] Un análisis más detallado de estos datos se puede consultar en COMALAT NAVARRA, Maite: *El bibliobús, una oportunitat per a una societat xarxa. Anàlisi del servei a Espanya i recomanacions,* Barcelona: Universitat de Barcelona, 2018 (Tesis Doctoral), <http://hdl.handle.net/10803/664065> (04/02/2026).

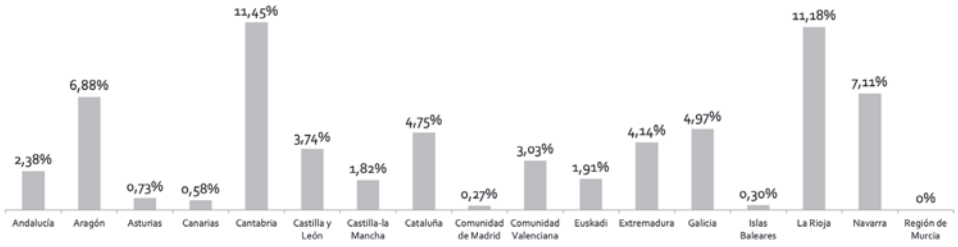



**Fig. 7.** Gráfico con el porcentaje de población desatendida.
Elaboración propia a partir de los datos del 2015 de las BPE en cifras.

En primer lugar, el bibliobús tiene un papel muy significativo en aquellas poblaciones en las que facilitan el acceso a colectivos que, por razones de movilidad, tienen muchas dificultades para acceder a otros servicios. Niños/as y mayores se convierten, de este modo, en dos de los públicos habituales del bibliobús. Los datos publicados, por ejemplo, en el informe *Estudi d'ús, satisfacció i expectatives del servei de bibliobusos* elaborado por la Diputació de Barcelona en el año 2014 avala esta afirmación y destaca algunos hábitos de uso significativamente diferentes de estos usuarios respecto a los usuarios de bibliotecas fijas. Por ejemplo, la importancia del préstamo oculto por la circulación que se genera de los documentos en los espacios temporales entre paradas y, también, por el préstamo a terceros, es decir, a personas que no pueden acudir personalmente al bibliobús por cuestiones horarias y que delegan en familiares el uso de determinados servicios, préstamo fundamentalmente.[9]

El valor de los bibliobuses para ampliar la población atendida se puede observar a través de los datos del año 2015 que se reproducen en el gráfico 3, en el que podemos ver cómo las comunidades autónomas con un mayor número de población desatendida en municipios de menos de 5000 habitantes son aquellas que no tienen servicio de bibliobús. Estos son los casos de Cantabria, La Rioja, Navarra y Aragón (en esta comunidad recordemos que el bibliobús existente presta servicio únicamente en Zaragoza) que presentan porcentajes elevados de población desatendida (Fig. 7).[10] Así pues, puede afirmarse que el bibliobús es una solución adecuada para atender a municipios pequeños, zonas en crecimiento o barrios residenciales, ya que facilita el acceso a la lectura y a otros servicios.

En segundo lugar, el bibliobús amplía las alternativas de lectura, ya que incluye soportes diversos y ofrece formación en nuevas tecnologías para facilitar el acceso a

[9] *Estudi d'ús, satisfacció i expectatives del servei de bibliobús: resum principals resultats*, Barcelona: Diputació de Barcelona, 2015, 97 diapositivas, <https://www.diba.cat/documents/16060163/23868316/presentacio_bibliobusos_2015_definitiva/738c38cc-b459-42d1-83a9-165f56a7765d> (04/02/2026).

[10] COMALAT NAVARRA, Maite. *El bibliobús, una oportunitat…* , p. 150.

estos nuevos dispositivos y, al mismo tiempo, fomenta la participación activa de esta población ya que, en algunos casos, se implica de manera intensa en la capacitación tecnológica de colectivos específicos. Algunos ejemplos podemos encontrarlos en los proyectos que lleva a cabo el FryskLab en la provincia de Frisia, en los Países Bajos, un antiguo bibliobús rediseñado de nuevo y equipado tecnológicamente, que trabaja con los jóvenes estudiantes de primaria y secundaria para encontrar soluciones a los retos socioeconómicos de sus municipios, sin abandonar las áreas rurales.[11] En esta misma línea, el bibliobús Montnegre de la provincia de Barcelona organiza cursos de formación para capacitar a personas mayores en el uso de herramientas informáticas y para sensibilizar a los más jóvenes sobre los beneficios y los riesgos del uso de las redes sociales.[12] También el bibliomóvel de Proença-a-Nova, resultado de la colaboración de varias entidades, ofrece los servicios tradicionales de una biblioteca pero, además, es una puerta a la administración local, lo que la convierte en una oficina ambulante del Ayuntamiento en la que los usuarios/as pueden hacer las gestiones con el acompañamiento del personal que, al mismo tiempo, ofrece cursos de contabilidad y de seguridad informática.[13] Esta es una iniciativa similar a la que llevan a cabo los bibliobuses de León, que se han convertido en plataformas de difusión del material informativo y divulgativo publicado por la Oficina de Consumo de la Diputación y de otras instituciones y organismos relacionados.[14]

En otros casos, el bibliobús ha evidenciado las diferencias que se generan entre los niños y niñas de entornos rurales respecto a los urbanos, lo que permite poner el acento en la capacitación tecnológica que garantice la igualdad de oportunidades en una sociedad caracterizada por el uso de estos dispositivos. Así se destaca en la memoria del curso 2013-2014 elaborada por el bibliobús escolar de Zamora.[15] Para responder a la falta de conocimiento de las aplicaciones y el uso poco apropiado del

[11] FryskLab es el resultado de una iniciativa de Jeroen de Boer que ha sido presentada en varios foros profesionales. Se puede consultar toda la información relacionada en la página web del proyecto: <https://www.frysklab.nl/> (04/02/2026).

[12] ALCÁZAR RODRÍGUEZ, Noemí: «Informatics: muestra de proyectos más allá del Bibliobús», *VII Congreso de Bibliotecas móviles: Vilafranca, 23-25 de octubre de 2015*, <https://bibliobuses.com/wp-content/uploads/documentos/Informatics-comunicacion-congreso-bibliobuses2015-NoemiAlcazar%20(1).pdf> (04/02/2026).

[13] MARÇAL, Nuno: «Saberes e sentires da bibliomóvel de Proença-a-Nova», *Journal of New Librarianship*, vol. 2, n.º 1, 2017, pp. 75-82.

[14] Este servicio y otros que prestan estos bibliobuses se presentan en la página web del Instituto Leonés de Cultura: <https://www.institutoleonesdecultura.es/bibliobuses/> (04/02/2026).

[15] El bibliobús escolar de Zamora es un vehículo que atiende únicamente centros escolares con un equipo especializado formado por un bibliotecario y dos técnicos de animación a la lectura con formación pedagógica que realizan actividades de promoción de la lectura y de alfabetización informacional. Se puede consultar toda la información relacionada con el servicio en la página de Bibliotecas de Zamora de la Junta de Castilla y León: >https://bibliotecas.jcyl.es/web/es/bibliotecazamora/bibliotecas-zamora/bibliobus-escolar.html> (04/02/2026).

**Fig. 8.** Exposición y préstamo en tiendas de Llardecans (Lleida). Elaboración propia.

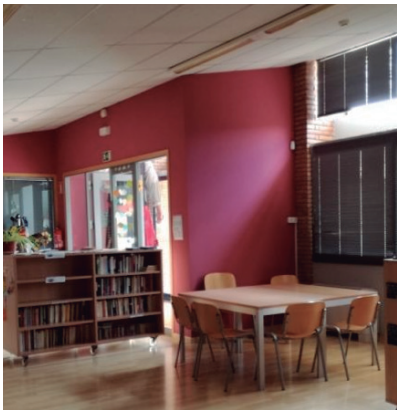


**Fig. 9.** Biblioaccés - Espacio Joven Vinyoles en Les Masies de Voltregà. Fuente: web del Ayuntamiento.

correo electrónico entre los niños/as de las escuelas que visita el bibliobús, se proponen acciones encaminadas a mejorar el acceso a los equipos, a través de los centros educativos, ya que las zonas rurales tienen problemas de conexión y, en algunos casos, en los domicilios no hay ordenadores para que los alumnos/as puedan trabajar y, por tanto, puedan ejercitarse en el uso de las, ya no tan nuevas, tecnologías.

Y, en tercer lugar, el bibliobús amplía el espacio de lectura porque, más allá del que ofrece en el vehículo, sitúa la lectura de manera permanente en estos municipios, creando espacios, de mayor o menor dimensión, fuera del bibliobús, pero directamente vinculados con este (a través de la renovación periódica de materiales, de exposiciones temporales y de préstamos colectivos a asociaciones o centros educativos). El bibliobús Garrigues-Segrià de la provincia de Lleida, por ejemplo, en colaboración con los ayuntamientos, prepara en Llardecans, un pueblo pequeño pero muy activo, exposiciones relacionadas con un tema actual con materiales del bibliobús que se instalan en los comercios del pueblo durante los quince días que transcurren entre las paradas (Fig. 8). En la provincia de Barcelona, algunos municipios atendidos por bibliobuses disponen, además, de biblioaccesos (Fig. 9), un espacio polivalente que es un punto de servicio bibliotecario estable vinculado directamente al bibliobús y que se configura como la puerta de acceso al conjunto de recursos bibliotecarios de la Red de Bibliotecas Municipales de la provincia de Barcelona.[16]

[16] OMELLA, Ester; VENTURA, Núria; VILADRICH, M. Assumpció: «El biblio@cceso: un nuevo punto de servicio bibliotecario», *III Congreso Nacional de Bibliotecas Públicas: Murcia, 29-30 de noviembre y 1 de diciembre de 2006*, pp. 309-316, <http://travesia.mcu.es/portalnb/jspui/bitstream/10421/683/1/com_318.pdf> (04/02/2026).

**Figs. 10 y 11.** MOVe (Oakland, California). Diablo magazine (fotografía de Sharon McKellar); Kuam News.

Pero el bibliobús amplía el espacio de lectura aprovechando, también, el perímetro del mismo vehículo explotando sus posibilidades y generando espacios de lectura alrededor del bibliobús que no solo son útiles y utilizadas por los usuarios sino que ejercen un poderoso efecto llamada a los no usuarios, un factor «propagandístico» muy interesante. El ejemplo más llamativo sea, probablemente, el del MOVe, el Mobile Outreach Vehicle que presta servicio en Oakland (California, Estados Unidos) (Figs. 10 y 11) que fue inaugurado en 2018 con el objetivo de atender a los jóvenes de los barrios más desatendidos de la ciudad para proporcionar acceso a libros y tecno-

logía, promover el encuentro a través de un espacio único y acogedor y fomentar así el espíritu creativo e innovador.[17]

Sin un diseño pensado específicamente para ello, la mayoría de los bibliobuses utilizan el espacio exterior creando diferentes ambientes de lectura a través de mesas, sillas, sombrillas y otro mobiliario que les permite realizar actividades y sirven, al mismo tiempo, para mostrar la oferta de materiales y servicios que ofrece. De esta forma, como comentábamos, el bibliobús se convierte en un magnífico altavoz de los servicios bibliotecarios.

Del interés, voluntad y necesidad de crear dinámicas alrededor del bibliobús es una buena muestra el Premio Habitácola, impulsado por ArquinFAD, que en la XXX edición del año 2018 sugirió el tema «Lecturas de bibliobús» por el que se convocaba a los equipos de estudiantes de diseño y arquitectura a reflexionar sobre los espacios de lectura y promoción de la lectura en el espacio público presentando proyectos que dieran respuesta a esta necesidad a partir de las paradas del bibliobús y su entorno. A pesar de que los proyectos no se llevan a cabo, las propuestas finalistas ponen en evidencia, a través de proyectos innovadores y sugerentes las posibilidades de adaptación del servicio y su capacidad para responder a las necesidades de su entorno.[18]

Y, finalmente, el bibliobús amplía su propio espacio y «crece» durante la parada. En el Estado español, los bibliobuses de Lleida fueron los primeros en incorporar una petaca que les permite ampliar su espacio interior, una novedad que incorporan, también, los últimos vehículos incorporados en la flota de Barcelona (Fig. 12). Esta petaca, que aumenta en un tercio el interior del vehículo, no solamente da la posibilidad de acoger a un número más elevado de usuarios/as, sino que permite una mayor flexibilidad en el uso y la organización de actividades que en el vehículo tradicional son mucho más difíciles de gestionar. En Namur, Bélgica, el BDbus inaugurado en 2010 incorporó un vehículo de estas características que utiliza la petaca y la transparencia de sus paredes para mostrar su actividad al exterior y utilizarlo, en algunos casos, como espacio expositivo.[19]

Pero, sin duda, son los bibliobuses de los Países Bajos los que más han avanzado en esta línea aprovechando los conocimientos de ingenieros y arquitectos para diseñar unos vehículos que superan las limitaciones que podríamos imaginar. La ciudad de Zaadam dispone en estos momentos de tres vehículos diseñados por el arquitecto

[17] De esta magnífica iniciativa puede encontrarse más información en el sitio web de la empresa diseñadora: <https://www.gyroscopeinc.com/opl> (04/02/2026), aunque en estos momentos parece que la unidad móvil no se encuentra en servicio. La Oakland Public Library, <http://oaklandlibrary.org/events/oakland-city-hall/get-sneak-peek-move-oakland-public-librarys-new-mobile-library> (04/02/2026).

[18] Estas propuestas pueden verse en el sitio web de ArquinFAD, <http://arquinfad.org/premishabitacola/es/xxx-premios-habitacola-lecturas-del-bibliobus/?seccion=actualidad> (04/02/2026).

[19] El interior y las posibilidades del vehículo pueden observarse en el siguiente vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=0Ni4eGitr-s> (04/02/2026).

**Fig. 12.** Bibliobús Pere Quart. Bibliotecas Públicas de Cataluña (Generalitat de Catalunya).

Jord den Hollander y encargados por la biblioteca de la ciudad que se pusieron en marcha dos de ellos en 2010 y el tercero en 2016. Los Zaanse biebbus (Fig. 13) son vehículos con cabina y caja pensados para prestar servicio en núcleos altamente poblados en los que es necesario un vehículo fácilmente maniobrable pero que se pensaron para generar un espacio amplio y agradable durante la parada. El resultado es un bibliobús que transporta toda la colección en el piso inferior y duplica su espacio en vertical creando una sala, en el piso superior, pensada para la lectura o el trabajo individual o en grupo y que dispone de tabletas electrónicas y unas grandes ventanas que permiten trabajar con luz natural y unas vistas únicas. La ciudad de Den Helder ofrece un vehículo similar, el Jeugdbus, inaugurado en 2013, con un exterior muy llamativo obra de Helder Monique Dozy. Este vehículo fue construido con el patrocinio de Rabobank y una subvención de la provincia de Noord-Holland. En este caso, el piso superior está equipado con una moderna mesa multitáctil y tablets en la que los usuarios pueden trabajar en grupo o individualmente.[20]

Pero como ya hemos señalado, el bibliobús no es el único sistema utilizado para llevar la lectura a los lugares que no tienen biblioteca. A los ya muy conocidos biblioburros de Colombia, bibliocamellos de Kenia o las bibliolanchas de Chile o Noruega se suman las bibliotecas móviles que en Colombia están promoviendo la lectura en las zonas de pacificación de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC)

[20] En el siguiente vídeo puede observarse la instalación, el interior y los servicios que presta el vehículo: <https://www.youtube.com/watch?v=iy-w5FZjQuY> (04/02/2026).

**Fig. 13.** Zaanse biebbus. Jord den Hollander.

como herramienta de cohesión social y de reintegración de los excombatientes a la vida civil.[21]

A lo largo del discurso, un agente ha estado continuamente presente, el usuario. Los niños/as, familias, personas mayores, y muchos otros colectivos que utilizan los servicios que el bibliobús les presta hacen oír su voz a través de los estudios de usuarios que se realizan y que son, al mismo tiempo, una poderosa herramienta para revisar y actualizar el servicio. En este sentido, en el estudio ya citado realizado por la Diputación de Barcelona en octubre de 2014 los usuarios destacan la calidez de «el espacio pequeño y conocido frente el espacio grande y moderno que representan las bibliotecas fijas» aunque, evidentemente, también aparece como uno de los aspectos negativos del servicio, ya que se considera un espacio muy limitado. Este estudio, con estas y otras propuestas de mejora, es uno de los referentes que se han tenido en cuenta en el diseño de los nuevos vehículos que se han puesto en marcha en la provincia. A pesar de que son muchos los que cuestionan la viabilidad del servicio por los costes que representa, lo cierto es que los modelos estudiados y las valoraciones de los usuarios/as ponen en evidencia su interés, su necesidad y el papel importante que realizan para mantener y promover la actividad social y cultural allí donde prestan servicio.

[21] GAITAN, Consuelo. «Bibliotecas públicas móviles», *VIII Congreso de Bibliotecas Móviles: Ávila, 20-22 de octubre de 2017*, <https://bibliobuses.com/wp-content/uploads/documentos/Colombia%20-%20Bibliotecas%20P%C3%BAblicas%20M%C3%B3viles.pdf> (04/02/2026).

30

# Poesie alla deriva. Il Movimento per l'Emancipazione della Poesia: un caso di letteratura esposta

Fabio Contu

*Università degli Studi di Genova*

Accarezzo queste mura
sfiorandole con
le dita.
La pietra mi risponde
con canti di terra.
Oltre la finestra
non si vede
ciò che brilla.

(F. 34. Movimento per l'Emancipazione della Poesia)

Il discorso poetico appare, oggi, di un'estrema solitudine: è sostenuto da pochissimi, accantonato per i molti altri discorsi ritenuti più importanti, più utili, più concreti, più veri. Ignorato, svalutato, schernito, tagliato fuori, il discorso poetico è trascinato nella deriva dell'inattuale, espulso dalla realtà, relegato alla marginalità —si dice— nella società attuale. Ma che cosa intendiamo, prima di tutto, per «società attuale»?

Pasolini individuava nella società italiana posteriore al grande boom economico degli anni Sessanta i segni di una «mutazione antropologica». L'affermazione del benessere e della società dei consumi —rappresentata, in particolare, dalla comparsa della televisione— ha progressivamente distrutto la precedente tradizione italiana. È venuto meno un insieme valoriale che ha creato un vuoto, giacché il consumismo è stato assunto come cultura, condizione che, in fondo, non differisce molto da un vuoto valoriale, rappresentato dalla medietà totalizzante della mentalità borghese. Scrive Pasolini nel 1968:

> la borghesia sta trionfando, sta rendendo borghesi gli operai, da una parte, e i contadini ex coloniali, dall'altra. Insomma, attraverso il neocapitalismo, la borghesia sta diventando la condizione umana. Chi è nato in questa entropia, non può in nessun modo, metafisicamente, esserne

> fuori. *È finita.* Per questo provoco i giovani: essi sono presumibilmente l'ultima generazione che vede degli operai e dei contadini: la prossima generazione non vedrà intorno a sé che l'entropia borghese.[1]

Questo tipo di società, dominato dalla televisione, ha posto le basi per la progressiva perversione della rappresentazione, per la prevalenza della narrazione sulla realtà (e dell'immagine sul fatto, della percezione sul dato), per gli sviluppi della realtà immateriale di oggi. In sintesi, la società degli anni Sessanta ha fondato l'odierna società dello spettacolo. Scrive Guy Debord, parafrasando Marx:

> Tutta la vita delle società nelle quali predominano le condizioni moderne di produzione si presenta come un'immensa accumulazione di *spettacoli*. Tutto ciò che era direttamente vissuto si è allontanato in una rappresentazione.[2]

La vita, dunque, si è allontanata nella rappresentazione di essa e, in virtù di questo, l'arte è diventata un linguaggio separato dalla vita e dalla realtà. In questo contesto, la poesia non ha più voce, perché nel mondo dominato dai media, tutto può venir messo in discussione, tranne lo spettacolo stesso: il mondo reale s'è trasformato in immagini e le immagini sono diventate reali: «La realtà sorge nello spettacolo, e lo spettacolo è reale».[3]

Qual è, allora, il posto della poesia oggi? Ha ancora un posto, nella civiltà tecnologica e virtuale? E il poeta è inevitabilmente destinato a un'insulare solitudine? Sono le domande che Montale si pone nel 1975, nel discorso tenuto in occasione del conferimento del Nobel per la Letteratura, quando definisce la poesia «un prodotto assolutamente inutile».[4] Nella società attuale, che concepisce pragmaticamente l'utile, nel senso più crasso e materialistico, la poesia è certamente uno «spazio dell'inutile»,[5] perché non è riportabile a un'utilità di tipo economico e produttivistico: per questo, essa è relegata al margine. E, date queste premesse, perfino la persistenza della poesia assume un aspetto di patologia: afferma Montale che l'arte poetica sarebbe «una produzione o una malattia assolutamente endemica e incurabile»,[6] che però, se non altro, non ha mai fatto male a nessuno, e certamente «questo è uno dei suoi titoli di

[1] PASOLINI, Pier Paolo: «Il PCI ai giovani!!», in Walter Siti e Silvia De Laude (a cura di): *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Milano: Mondadori (I Meridiani), 2008, p. 1448.

[2] DEBORD, Guy: *La società dello spettacolo*, Milano: Baldini&Castoldi, 2013, p. 53.

[3] Ibídem, p. 55.

[4] MONTALE, Eugenio: «È ancora possibile la poesia?», discorso di Eugenio Montale in occasione del conferimento del Premio Nobel per la Letteratura nel 1975, in <http://www.sulromanzo.it/blog/l-eccezionale-discorso-di-montale-al-premio-nobel> (04/02/2026).

[5] Ibídem.

[6] Ibídem.

nobiltà».[7] Per questo, non è credibile, secondo il poeta genovese, «che la cultura di massa per il suo carattere effimero e fatiscente non produca, per necessario contraccolpo, una cultura che sia anche argine e riflessione».[8]

In questo panorama s'inseriscono perfettamente le parole del primo manifesto del Movimento per l'Emancipazione della Poesia:

> Ad oggi la poesia non possiede, nella volgare società contemporanea, il ruolo che dovrebbe, per ragioni culturali e storiche, spettarle. E non perché essa non sia ancora portatrice della capacità di comunicare e suscitare emozioni, sentimenti e fantasie, quanto perché, sebbene si continui a scriverla, non si continua a leggerla, preferendo basso e vuoto intrattenimento a più nobili e faticosi esercizi d'animo e di pensiero.[9]

Il Movimento per l'Emancipazione della Poesia (d'ora in poi MEP) nasce a Firenze nel marzo del 2010, con l'intento di riportare in auge la poesia, offuscata nell'era dei *social media*. Nell'azione dei suoi membri, la poesia si attribuisce il ruolo di «necessario contraccolpo» di cui parla Montale: ovvero si configura come forma di resistenza, in grado di porre un «argine» all'istupidimento di massa e di suscitare una «riflessione» sulla vita e sul mondo.

Dunque, l'obiettivo del MEP è ridare alla poesia quella centralità che, oggi, nell'era dei *social media*, a partire dagli anni Sessanta, ha perso. In questo consiste, prima di tutto, l'opera di emancipazione. L'obiettivo, nel primo manifesto, è affermato in termini perentorî: «Il MEP si propone di restituire alla poesia il ruolo egemone che le compete sulle altre arti (…)».[10]

Voglio partire mettendo in discussione proprio quest'ultima affermazione, per dire che il MEP fa, probabilmente, molto di più e molto altro di quel che si proponga consapevolmente.

Infatti, nell'intendere la poesia come una forma d'arte marginale, bisogna intanto precisare che quello di marginalità è un concetto fortemente polisemantico: nell'accezione comune, per «marginalità» s'intende una condizione di svantaggio, di esclu-

[7] Ibídem.

[8] Ibídem.

[9] MOVIMENTO PER L'EMANCIPAZIONE DELLA POESIA: «Manifesto, Firenze, 2010», in <https://movimentoemancipazionepoesia.noblogs.org/manifesto/> (04/02/2026). Il MEP ha, attualmente, due manifesti fondativi, entrambi redatti durante le riunioni nazionali annuali del movimento: il primo elaborato a Firenze nel 2010; il secondo scritto a Milano nel 2018. La ragione di questa anomalia è spiegata dai membri del MEP di Genova: «All'inizio il MEP era un movimento di rivolta un po' aggressivo, dato che, comunque, è nato a Firenze in un certo tipo d'ambiente (quello antagonista, *N.d.R.*); poi, quando ha cominciato a diffondersi, ha cambiato forma, in un certo senso. Il secondo manifesto rappresenta l'anima più eterogenea, perché comunque è diverso l'approccio che ogni nucleo ha. Forse l'altro era più poetico, più romantico (nel senso letterario del termine)». CONTU, Fabio: «Intervista al MEP di Genova», Genova: 12 giugno 2019, inedita.

[10] Ibídem.

sione e d'impotenza. Ma, in questo senso, la marginalità della poesia è, in realtà, ben precedente alla seconda metà del Novecento. Le stesse parole di Montale del 1975 si situano nel solco di una concezione della funzione sociale della poesia che il poeta genovese esprime fin dal 1923, quando scrive la poesia *Non chiederci la parola*. Si tratta —com'è noto— di una sorta di anti-dichiarazione di poetica («Non chiederci la parola che squadri da ogni lato / l'animo nostro informe» e più oltre «Non domandarci la formula che mondi possa aprirti»),[11] in cui il poeta afferma la marginalità e l'impotenza della poesia rispetto alle grandi manifestazioni del pensiero e nei confronti delle contraddizioni del proprio tempo.

Ma già i nuovi poeti italiani del primo quindicennio del Novecento, in aperta polemica soprattutto con D'Annunzio, rifiutano la figura del poeta-vate e affermano l'impotenza, la marginalità della poesia, coscienti della crisi d'identità del ruolo della poesia nella moderna civiltà industriale. Così, Sergio Corazzini scrive: «Io non sono un poeta / Io non sono che un piccolo fanciullo che piange»;[12] Guido Gozzano gli fa eco: «(…) Io mi vergogno, / sì, mi vergogno di essere un poeta!»,[13] mentre Aldo Palazzeschi si chiede: «Chi sono? / Il saltimbanco dell'anima mia».[14]

E, volendo risalire ancora più indietro, la figura del poeta è concepita come quella di un uomo ai margini già nell'Ottocento: egli è il deriso per antonomasia, colui che appare goffo e zoppicante davanti agli uomini comuni che ridono di lui. Così lo disegna Baudelaire ne *L'albatro*. Di fronte agli uomini comuni, il poeta —come l'albatro quando non è in volo— «è sgraziato e stroppio (…) laido e comico».[15] Per questo a lui —e quindi a se stesso— l'autore rivolge parole impietose: «Poeta (…) esule sulla terra, fra i dileggi del volgo, / nell'ali di gigante ad ogni passo inciampi!».[16]

Il concetto, poi, in realtà, si presenta più o meno in questi termini anche già nei poeti romantici, che si concepiscono portatori di un discorso —appunto, quello poetico— che non sa né può allinearsi con la mediocrità del loro tempo. Il poeta diviene così il solitario per eccellenza: certo, è dotato di una sensibilità fuori del comune, è un titano; ma, proprio per questo, è anche un escluso. È come il folle: è colui che dice la verità e, per questo, diviene l'escluso, il marginalizzato, il non creduto. Tra le diverse procedure d'esclusione sociale, Foucault ravvisa nella follia una partizione *(partage)* e un rigetto, perché il folle è colui il cui discorso non può circolare come quello degli altri:

[11] MONTALE, Eugenio: «Non chiederci la parola», in Giorgio Zampa (a cura di): *Tutte le poesie*, Milano: Mondadori (I Meridiani), 1984, p. 29.

[12] CORAZZINI, Sergio: «Desolazione del povero poeta sentimentale», in Idolina Landolfi (a cura di): *Piccolo libro inutile*, Milano: BUR, 2010, p. 82.

[13] GOZZANO, Guido: *I Colloqui*, Milano: Fratelli Treves, 1917, p. 77.

[14] PALAZZESCHI, Aldo: *L'incendiario*, Milano: Società Anonima Poligrafia Italiana, 1910, p. 31.

[15] BAUDELAIRE, Charles: «L'albatro», in Gesualdo Bufalino (a cura di): *I fiori del male*, Milano: Mondadori, 1983, p. 15.

[16] Ibídem.

> la parola del folle (…) non esisteva. La follia del folle si riconosceva attraverso le sue parole; esse erano il luogo in cui si compiva la partizione; ma non erano mai accolte né ascoltate. Tutto l'immenso discorso del folle si risolveva in rumore; e la parola non gli era data che simbolicamente, sul teatro in cui si faceva avanti, disarmato e riconciliato, poiché vi sosteneva la parte della verità colla maschera.[17]

Ebbene, questo iato che si crea tra il discorso del folle e quello del resto della società è identico a quello che il discorso poetico vive, per i romantici, rispetto al discorso della realtà gretta e meschina, segnata dalle convenzioni borghesi. È in quest'ottica che va letto il suicidio del Werther goethiano.

Del resto, il discorso poetico s'è sempre situato, storicamente, su un livello elitario (e quindi marginale, poiché anche auto-escludente), in quanto

> la poesia attinge i segni da campi semantici diversi, facendoli combaciare, spesso arbitrariamente; fa quindi di ogni segno una specie di stratificazione di cui ogni strato corrisponde a un'accezione del segno tratta da un campo semantico diverso, ma provvisoriamente combaciante (per via di un demone) con gli altri.[18]

Ma, allora, se la poesia è un'arte marginale da ben prima del secondo Novecento, quale cambiamento è intervenuto, soprattutto con l'avvento dei *social media*? Armando Petrucci lo colloca nella «modificazione radicale del tradizionale "rapporto di scrittura" fra autore e testo».[19] Certamente questo cambiamento complica la vita ai filologi, perché

> nella composizione del testo elettronico e nel successivo procedimento di correzione si perde la possibilità di conservare le lezioni modificate e le recensioni precedenti all'ultima scritta; perché, insomma, il testo, tradotto implacabilmente e impeccabilmente dalla macchina in un'unica dimensione, perde di spessore e di memoria; e così, per pura e semplice assenza di oggetto, perde anche ogni possibilità di intervento la «filologia degli scartafacci».[20]

Mi sembra importante questo riferimento alla perdita «di spessore e di memoria», perché questa è condizione che, tramite i *social media*, s'è determinata non solo nel testo o nella scrittura, ma in tutta la cultura del nostro tempo. E con i *social media* i membri del MEP si confrontano molto, e in modo molto critico. Affermano i membri

[17] FOUCAULT, Michel: *L'ordine del discorso e altri interventi*, Torino: Einaudi, 2004, p. 6.
[18] PASOLINI, Pier Paolo: «Il PCI ai giovani!!» …, p. 1446.
[19] PETRUCCI, Armando: *Letteratura italiana: una storia attraverso la scrittura*, Roma: Carocci, 2017, p. 91.
[20] Ibídem.

del MEP di Genova che si potrebbero addirittura individuare, per il movimento, «un pre-Internet e un post-Internet».[21] Spiegano, infatti:

> Prima il MEP era solo ed esclusivamente nelle strade ed era molto poco conosciuto. Poi c'è stato un *boom*, con i *social*: la gente faceva sempre foto e c'è stato un *boom* in quest'ultimo periodo, con nuclei che nascono ovunque. Questo è un bene e un male, perché, essendo più diffuso, magari non tutti seguono le giuste procedure. (…) Quella dei *social* è una questione che crea molti contrasti. Noi eravamo molto attivi su Facebook e su Instagram, ma nell'ultima riunione nazionale abbiamo deciso di chiudere i *social*. Era troppo! I *social* erano un modo di veicolare le nostre poesie immenso, perché tutti le leggevano. Noi ora abbiamo chiuso le nostre pagine ufficiali ed è nato un sacco di pagine *fake*: gente che si spaccia per noi, mette le nostre poesie e pubblica le proprie poesie con la sigla MEP per avere il credito con l'*hashtag*.[22]

Cioè, i *social media*, pur essendo un mezzo dalle potenzialità enormi, sono tuttavia molto difficili da controllare, anche da parte degli stessi gestori dei profili, e provocano, nei fenomeni che originano, una crescita tale che può determinare addirittura una perdita dello spirito sul quale quegli stessi fenomeni sono nati. Ma —come si vede— anche l'uscita dai *social* non è priva di conseguenze: la nascita di profili falsi è anch'essa un problema al quale è molto difficile porre argini.

Ma la modificazione del «rapporto di scrittura» fra autore e testo di cui parla Petrucci fornisce anche possibilità nuove proprio agli autori, perché

> le nuove tecnologie sembrano aver reintrodotto nel gioco della creazione del testo e della sua fissazione per iscritto il ruolo preminente dell'autore. Mercé esse, infatti, l'autore, eliminata la mediazione tipografica, diviene di nuovo scrittore e impaginatore del proprio testo, che può agevolmente manipolare, modificare, ristrutturare, al di là di ogni condizionamento esterno di natura tecnica o produttiva. Attraverso il controllo e l'uso diretto dei procedimenti fotocompositivi egli potrebbe, almeno in teoria, di nuovo elaborare direttamente il suo libro secondo i suoi progetti e il suo gusto, tagliare insomma e costruire il suo proprio «libro d'autore» nelle forme, nei modi, secondo il modello che volesse far giungere direttamente fra le mani del pubblico.[23]

Ora, questa libertà di tastiera e di composizione rischia d'esser solo apparente, finché sottoposta alle leggi del profitto altrui e del mercato, nonché al potere di censura. Ma è proprio nella consapevolezza di questo che agisce il MEP, non tanto ridando centralità alla poesia, quanto rielaborando il concetto stesso di margine, in chiave schiettamente antagonista e anti-capitalista. E qui si manifesta il cuore del concetto di «emancipazione»: essa è, soprattutto, un affrancamento dalle leggi del mercato e del profitto (e, come vedremo, è in quest'ottica che il MEP ripensa radicalmente an-

[21] CONTU, Fabio: «Intervista al MEP di Genova…».
[22] Ibídem.
[23] PETRUCCI, Armando: *Letteratura italiana…*, p. 91.

che l'idea dello stesso oggetto-libro). Perché se la poesia, a dispetto delle illusioni di Carducci e di D'Annunzio, da lungo tempo è un'arte della marginalità, è pur vero che il margine è anche un territorio affascinante: è luogo di contaminazione, di frontiera, di sperimentazione e di incontro con l'alterità. E anche di lotta.

Lo storico polacco Bronisław Geremek ha focalizzato il suo costante —e quasi esclusivo— interesse sugli *ultimi*, vale a dire gli strati più umili e marginali del popolo (mendicanti, vagabondi, prostitute…), per cui, nella sua riflessione —se mi si concede il gioco di parole—, il concetto di marginalità è centrale. Per Geremek, marginale è «colui che non rispetta il ruolo assegnatogli dal suo status sociale, dalla sua condizione materiale, dalle sue capacità e dalla sua formazione professionale; chi non si assoggetta ai valori dominanti nella società si trova ai margini o fuori della società».[24]

Riprendendo questa definizione, Petrucci individua anche una marginalità «propiamente cultural en sentido lato, atribuible a quien no comparte ni valores, ni normas, ni prácticas de una determinada sociedad».[25] In virtù di questo, egli parla anche dell'esistenza di un *comportamento* marginale, «que implica rechazo o rotura consciente con el ambiente circunstante»,[26] e questo modo di agire costruisce una *controcultura*, che «se configura como un movimiento esencial y agresivamente activo».[27] Vorrei sottolineare il termine che Petrucci utilizza per definire la controcultura: «movimento», lo stesso termine con cui si autodefinisce il MEP. La controcultura è, prima di tutto, un modo di muoversi, ovvero di agire, un comportamento. È azione; in qualche modo, è *performance*. E, proprio in questo senso, il MEP è una forma di controcultura. Non a caso, i membri del MEP di Genova pongono l'accento sull'importanza di seguire «le giuste procedure», che nascono in regime di democrazia partecipativa diretta e sono la manifestazione dell'organizzazione del movimento (nonché della sua origine, avvenuta nella realtà dei centri sociali occupati autogestiti):

> Le procedure sono molto rigide, ma tutto questo è grazie alla *mailing list*, in cui tutto si discute e le decisioni vengono prese applicando la democrazia diretta. (…) Il MEP non ha gerarchia: è composto di tanti nuclei sparsi su tutto il territorio italiano, maggiormente. Ora sono nati dei nuclei che sono un pochino più distaccati —un po' più freddi, diciamo— in altri paesi. (…) So che ce n'è uno molto forte ad Amsterdam e uno a Parigi, mi pare. (…) Abbiamo rapporti con i membri degli altri MEP, perché ci scriviamo attraverso la *mailing list*. Non essendoci gerarchia, ognuno ha il contatto con l'altro attraverso la *mailing list*. Questo nel macro. Nel micro, attraverso *WhatsApp*: noi di Genova siamo comunque un gruppo piccolo, neonato. (…) Comunque, facciamo anche delle riunioni nazionali, una volta all'anno. (…) All'interno

[24] GEREMEK, Bronisław: «Marginalità», in *Enciclopedia Einaudi*, vol. 8, Torino: Einaudi, 1979, p. 750.

[25] PETRUCCI, Armando: «Escrituras marginales y escribientes subalternos», *SIGNO. Revista de Historia de la Cultura Escrita*, n.º 7, 2000, p. 68.

[26] Ibídem.

[27] Ibídem.

> di queste —un po' come funziona, per esempio, per *Non Una Di Meno*— facciamo dei tavoli di lavoro: quello delle traduzioni, quello che si occupa di Internet, quello —di animo più politico— che ha lavorato ai manifesti…[28]

Se molto rigide sono le procedure d'azione, non c'è, invece, alcuna rigidità nell'accogliere nel movimento poeti dagli stili molto diversi: «Non c'è alcun tipo di selezione poiché quello che ci sta a cuore è affermare che nessuno può arrogarsi il diritto di giudicare. Non facciamo distinzioni di stile o qualità, la convinzione che ci guida è che tutti possano fare poesia. Il repertorio, di conseguenza, è molto vasto e attrae un pubblico eterogeneo».[29] Questo è il motivo per cui

> È stato scelto di non porre alcun vincolo stilistico o tematico agli autori che fanno parte del Movimento. Questa decisione nasce non solo dalla volontà di impedire ogni qualsivoglia incasellamento degli scritti del Movimento all'interno di una scuola (il Movimento per l'Emancipazione della Poesia non è una corrente artistica), ma anche perché crediamo che debba essere il lettore a scegliere se (continuare a) leggere e cosa leggere, e questa libertà sarebbe impossibile se ponessimo limiti di sorta.[30]

I poeti del MEP compiono azioni che, usando per principale supporto i muri pubblici dello spazio urbano, sembrano inserirsi nel solco dell'esperienza della *Street Art*. Strumento prediletto —ma non esclusivo— dei suoi semi-anonimi incursori poetici è l'attacchinaggio, l'atto di affiggere i testi delle poesie per le strade delle città.

Per prima cosa, quindi, viene attuata una contaminazione con la *Aerosol Art*[31] e la *Street Art*,[32] che però non produce una nuova esperienza di *Street Poetry*, né sul piano dell'azione, né su quello delle conseguenze. Sul piano dell'azione, la *Street Poetry* è un perfetto equivalente della *Street Art*, perché gli autori agiscono spesso in solitaria, scrivendo con vernici direttamente sui muri e il loro intento è quello di riportare gli spazi urbani a una dimensione di vita (e anche di bellezza). Meno legami ha la *Street*

[28] CONTU, Fabio: «Intervista al MEP di Genova…».

[29] SICHI, Annalisa e SAYA, Camilla: «Mep, ecco il Movimento per l'emancipazione della poesia. Luce su un'arte dimenticata», *Paese Sera*, 26 maggio 2015.

[30] MOVIMENTO PER L'EMANCIPAZIONE DELLA POESIA: «FAQ», in <https://movimentoemancipazionepoesia.noblogs.org/f-a-q/> (04/02/2026).

[31] Ora riconosciuta come tecnica pittorica aerografica, l'*Aerosol Art* nasce negli Stati Uniti d'America nell'estate del 1971 ed è una delle prime espressioni artistiche inerenti al *Graffiti Writing*. Essa prevede l'utilizzo della bomboletta *spray* con applicazioni pittoriche aerografiche.

[32] Al contrario dell'*Aerosol Art* e del *Graffiti Writing*, la *Street Art* non è un insieme organico con una propria regolamentazione interna ed è caratterizzata dalla volontà, da parte degli artisti, di ottenere immediata riconoscibilità e di raggiungere la più vasta audience. Nella Street Art, ogni singolo autore afferma la propria peculiarità e la propria identità artistica: in questo sta la discordanza dall'esperienza del *Graffiti Writing*, che, tendendo alla chiusa rappresentazione di sé attraverso forme, approcci e modalità codificati, si proclama estranea alla volontà di comunicare al di fuori della cerchia dei suoi aderenti.

*Poetry*, invece, con la *Aerosol Art*, sebbene quest'ultima lavori più spesso sulla parola, rispetto alla *Street Art*. Infatti, la *Aerosol Art* elabora una originale sintesi tra la tradizione dell'affresco, la stagione dei *murales* sudamericani e lo studio dei capilettera dei miniaturisti medievali, ma fa tutto questo ponendosi come arte essenzialmente figurativa: quando fa uso della parola —anche solo attraverso la firma del *writer*—, la intende come significante grafico, tanto che il segno può perdere intelligibilità quanto più è graficamente rifinito. Sul piano delle conseguenze, i membri del MEP si sottraggono al rischio —che la *Street Poetry*, come la *Street Art*, spesso corre— di essere inglobati, fagocitati e riutilizzati per i propri fini di lucro dal potere (emblematico, in questo senso, è il caso di Guido Lupori, detto «il Flâneur», e della sua opera di *Street Poet* compiuta nel piccolo borgo pugliese di Polignano a Mare).[33]

Sebbene agiscano prevalentemente sui muri, i poeti del MEP potremmo dire che pensano da «poeti di carta», o da «poeti da libro».

Prima di tutto, essi non trascrivono poesie di autori noti, ma portano nello spazio urbano i loro componimenti, in primo luogo per ribadire che la poesia non è morta: «la poesia non si legge più, questo è stato più volte affermato, ma sarebbe più giusto dire che quel poco di poesia che ancora oggi si legge è la poesia dei grandi nomi. E questo non perché si sia smesso di scriverla, ma perché ormai limitatissimi sono i canali attraverso i quali è ancora possibile diffonderla».[34]

I poeti ancora oggi ci sono: quelli che sono diminuiti sono i lettori, e quei pochi hanno modo, senza difficoltà, di leggere autori classici. Quello che manca, quindi, è un canale di diffusione massiva della poesia inedita. Qui risiede la peculiarità del MEP: le forme di diffusione dei loro lavori sono le più diverse, a cominciare dall'attacchinaggio, la prediletta:

> Svariate sono le azioni concrete nelle quali si cimenta il Movimento per l'Emancipazione della Poesia. Fra esse la privilegiata è l'attacchinaggio di poesie sui muri delle città, in centro e nelle periferie, facendo attenzione a non affiggere i nostri fogli su opere d'arte o monumenti, per i quali nutriamo il massimo rispetto. All'attacchinaggio si aggiungono il volantinaggio, la diffusione di poesie in rete sfruttando i principali canali di divulgazione informatica, l'effettuazione di interviste per programmi televisivi e radiofonici, la realizzazione di articoli per testate giornalistiche, la pubblicazione di poesie su riviste, la registrazione di letture e la diffusione di queste su internet e per radio, la collaborazione con compagnie teatrali, con musicisti, con disegnatori, fotografi e street-artist, l'esposizione dei nostri testi in posti che ci offrono uno

[33] Sull'azione di Guido Lupori, vedi MILELLA, Ilaria: «Guido "il Flâneur", il poeta che scrive versi sulle porte di Polignano», alla pagina web <https://www.barinedita.it/recensioni/n1165-guido---il-fl%C3%A2neur---il-poeta-che-scrive-versi-sulle-porte-di-polignano> (04/02/2026). Sulla vicenda dei suoi rapporti con l'autorità cittadina, vedi: TOSONI, Carlotta: «Arte pubblica su proprietà privata: cancellata la poesia sulla scalinata di Polignano a Mare», alla pagina web <http://www.artspecialday.com/9art/2016/11/22/cancellata-poesia-scalinata-polignano/> (04/02/2026).

[34] MOVIMENTO PER L'EMANCIPAZIONE DELLA POESIA: «FAQ».

> spazio, l'inserimento clandestino di poesie nei libri in vendita nelle librerie e in prestito nelle biblioteche, eccetera eccetera.[35]

Alla luce di tutto questo, quella del MEP ci si mostra come una forma di auto-pubblicazione, ma rigorosamente al di fuori delle logiche di mercato e di profitto; infatti «Ogni membro del Mep è libero di pubblicare una propria raccolta firmata, ma deve essere composta da versi inediti, non collegati al movimento».[36] Questa scelta implica l'accettazione di regole ferree, come la rinuncia a ogni forma di guadagno: «nessuna delle opere che diffondiamo ha mai un costo; qua nessuno percepisce denaro e le poche spese che abbiamo sono supportate dagli autori stessi. Questa è una pratica a cui teniamo molto, e che ( … ) riusciamo a mantenere solo grazie alla forza che dà l'agire in forma collettiva e organizzata».[37] Alla base di queste forme di auto-produzione del proprio materiale, quindi, c'è sicuramente il retaggio della cultura *punk* e *post-punk*, che ha fatto del D.I.Y. il proprio *modus operandi*. Questo, naturalmente, non significa non proteggere i propri componimenti, ma, anche in questo caso, la logica è sempre di ferrea opposizione alle regole del mercato:

> Abbiamo scelto di diffondere i nostri versi tramite copyleft, o, più precisamente, con Licenza Creative Commons «Attribuzione —Non Commerciale— Non opere derivate 3.0 Italia». Ciò significa, in sostanza, che le poesie del movimento presenti su questo sito e ovunque in giro possono essere liberamente riprodotte da chiunque e in qualunque modo, purché non a scopo commerciale e a patto che non siano modificate e che venga citata la fonte. Nessuno deve pagare, e nessuno deve nemmeno chiederci il permesso. Noi siamo per una cultura libera dalle logiche del profitto.[38]

Sul piano materiale, i poeti del MEP non agiscono direttamente sul muro, ma stampano —almeno il più delle volte— su fogli A4 le loro poesie, dando alle loro stampe —in ogni città— anche una notevole omogeneità grafica: il carattere «Georgia» di Microsoft Word (ricco di grazie e dalle forme molto arrotondate, particolarmente leggibile), il logo del MEP posto in forma di sigillo, in rosso, e, in fondo al foglio, la firma estesa del movimento, con l'indicazione dell'indirizzo del sito web.

Se la scrittura sul muro —propria della *Aerosol Art* e della *Street Poetry*— è una forma di persistenza della scrittura manoscritta in tempi di cultura informatica,[39] la scrittura del MEP, standardizzata e su carta, invece, è figlia proprio di quella cultura

[35] Ibídem.

[36] SICHI, Annalisa e SAYA, Camilla: «Mep, ecco il Movimento per l'emancipazione della poesia … ».

[37] MOVIMENTO PER L'EMANCIPAZIONE DELLA POESIA: «FAQ».

[38] Ibídem.

[39] *Cfr.* ERBANI, Francesco: «Petrucci: "Perché l'università di massa è più importante della Normale"», *La Repubblica*, 1 maggio 2012.

informatica, la quale parte già da una scrittura meccanica (il *computer* riproduce forme grafiche modellate con l'invenzione della stampa). Questo rende l'attività del MEP non solo autoriale, ma anche editoriale: «Noi abbiamo un impaginatore automatico e il nostro timbro è messo sul nostro *cloud*: stampiamo, andiamo nel negozio dove ci fanno i timbri e il timbro è uguale per tutti i nuclei. Questo, oltre a evitare che ci sia chi attacchini le proprie poesie millantando l'appartenenza al movimento, garantisce il *copyleft*».[40]

La scelta di scrivere al *computer* i testi è dettata, quindi, da tre necessità: la prima è quella di dare assoluta intelligibilità alla parola in quanto segno linguistico; la seconda è quella di riappropriarsi di quella libertà autoriale —di tastiera e di composizione— che Petrucci individuava come una potenzialità offerta dalla rivoluzione informatica, a patto di tenersi fuori dalle logiche del mercato; la terza, di tipo editoriale, è quella di fare in modo che la produzione poetica del MEP sia ben riconoscibile.

Va aggiunto anche che la mediazione della pagina nel rapporto col muro ha anche ragioni di ecologia urbana: «Non scriviamo sul muro perché (…) scrivere sui muri significa, in qualche modo, rovinare l'ambiente: così emancipi la tua idea, ma, allo stesso tempo, rovini qualcos'altro. Per esempio, noi usiamo anche una colla che è fatta a mano… infatti, poi, quando piove, con tanta pioggia, il foglio si scolla…».[41]

Anti-canonico —sebbene non nuovo— è il rapporto del MEP con l'autorialità: ciascuna poesia è firmata, ma attraverso uno pseudonimo costituito da un codice composto da una lettera e un numero: quindi, a codice uguale corrisponde lo stesso autore.[42] La scelta, dunque, non va né nella direzione della firma esplicita, né in quella opposta della negazione dell'autore dietro la sola firma del movimento: perché? Naturalmente, alla base vi è la semi-illegalità delle azioni,[43] per cui ogni autore opera in condizione d'anonimato, nel senso che nessuna poesia è firmata con un nome e un cognome riconducibili a persone fisiche. Ma non solo:

> Ciò non significa che riteniamo che un testo poetico debba essere svincolato dal suo autore, niente affatto; crediamo però che prima di poter davvero apprezzare «la poesia di» sia necessario tornare a confrontarsi con «la poesia punto». La ragione per la quale è stata preferita una lettera con numero seriale a qualsiasi altra soluzione va in questa direzione, il fine è quello di spersonalizzare al massimo l'autore (pur non elidendolo) affinché risulti quantomeno arduo affezionarsi a un singolo poeta prima ancora che accostarsi agli intenti del Movimento.[44]

[40] CONTU, Fabio: «Intervista al MEP di Genova…».

[41] Ibídem.

[42] Il codice-autore è ottenuto con l'iniziale del nome dell'autore, seguìto dal numero progressivo di iscrizione al MEP, nella lista degli altri autori il cui nome cominci con la stessa lettera.

[43] In Italia, l'attacchinaggio è, comunque, reato: Art. 639 Codice Penale, così come modificato dall'Art. 3 della L. 94/2009.

[44] MOVIMENTO PER L'EMANCIPAZIONE DELLA POESIA: «FAQ».

I membri del MEP, dunque, non rifiutano il concetto di autorialità, ma, prima di tutto, lo mascherano per auto-tutela legale e per condurre il lettore a focalizzarsi sui testi; in secondo luogo, lo ridefiniscono grazie all'interazione dei passanti con le pagine attacchinate sui muri.

Il carattere di scrittura esposta della poesia del MEP ridefinisce, quindi, il rapporto col lettore e il suo stesso ruolo nei confronti del testo. «L'interazione con chi ci legge è il nostro Facebook»,[45] dice il MEP di Genova.

Le interazioni sono esplicitamente cercate già con l'ambiente in cui le poesie s'inseriscono: con altre forme d'arte di strada, con altri messaggi estemporanei, con altri precedenti interventi sul muro, come —per esempio— la precedente affissione di un volantino, col quale si entra, in qualche modo, in dialogo. Ma anche, interazioni polemiche contro la propaganda politica, soprattutto di destra.

Tuttavia il dialogo maggiore è quello con i passanti, anch'esso esplicitamente cercato. Scrive F.05:

> Mi regalo a voi
> che passeggiate
> per farmi leggere.
> Per esistere anch'io,
> sempre,
> da qualche altra parte.[46]

E i passanti interagiscono con le poesie nei modi più svariati: in primo luogo, ci sono —com'è ovvio— quelli che semplicemente leggono; poi, ci sono quelli che fotografano una poesia che hanno particolarmente apprezzato, i quali, dopo, ne fanno liberamente un uso privato (tenendola per sé o diffondendola a una stretta cerchia di vicini) o un uso pubblico (diffondendola sui *social* o comunque in rete).

Ma ci sono quelli attivi, i quali manifestano il proprio parere: per esempio, quelli che esprimono il proprio dissenso strappando via i fogli, oppure quelli che esternano il proprio apprezzamento aggiungendo un disegno al foglio, o ringraziando esplicitamente. A volte, più passanti lasciano il loro commento sulla stessa poesia: chi con un disegno sullo stesso tema del testo, chi lasciando messaggi all'autore. Ci sono anche liti, determinate da una poesia, che si svolgono a suon di azioni e di messaggi lasciati sul foglio.

Poi, ci sono quelli che lasciano i loro suggerimenti stilistici. C'è chi traduce il testo, per i passanti che non dovessero intendere l'italiano e c'è chi lo corregge e lo valuta,

[45] CONTU, Fabio: «Intervista al MEP di Genova…».

[46] F.05 (MEP): «Mi regalo a voi…», su un muro di Firenze, nel 2016.

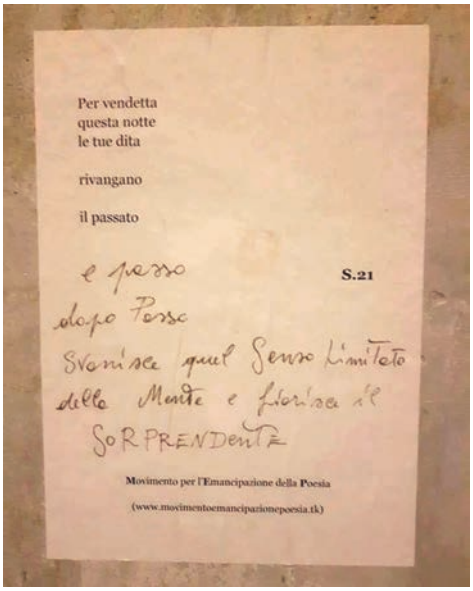



**Fig. 1.** Poesia completata.
Fotografia di Fabio Contu.

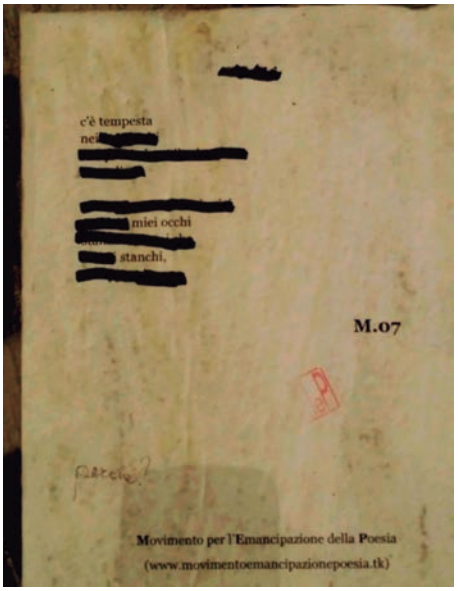



**Fig. 2.** Poesia ricavata, Milano, zona Turati.
Fotografia di Fabio Contu.

come fosse un insegnante pedante; ma, soprattutto, ci sono quelli che instaurano con le poesie del MEP un rapporto co-autoriale, che possono essere raggruppati in tre categorie principali: coloro che modificano le poesie, cancellando alcuni versi e riscrivendoli diversi; coloro che completano le poesie, aggiungendo strofe alla fine dei testi (Fig. 1); infine, coloro che, lavorando per sottrazione ed eliminando alcuni versi dei testi attacchinati, dalla poesia stampata ricavano una poesia nuova, più breve (Fig. 2).[47]

Soprattutto nel caso dei passanti co-autori si esplica la peculiarità —sovente contestata dai suoi detrattori— della concezione che il MEP ha della poesia come fatto letterario: l'abbandono dell'idea dell'immutabilità e dell'unicità del testo poetico. Un commentatore, per esempio, esprimendosi su Facebook su questa pratica, scrive: «Voi del MEP avete ridotto il carattere di universalità della poesia a un gioco assurdo in cui vince chi rimane più adeso alla superficie delle cose».[48]

[47] Questo il testo della poesia di partenza, scritta da M.07 e intitolata «Occhi»: «C'è tempesta / nei tuoi occhi / che possiedono il mio spirito / risvegliato. / Ora sono tuoi anche i miei. / Perché i miei occhi / stanno nei tuoi che, / ormai stanchi, / mi appartengono».

[48] OCCHIONERO, Edoardo: commento lasciato l'8 settembre 2017 sul profilo Facebook del Movimento per l'Emancipazione della Poesia, <https://www.facebook.com/MovimentoEmancipazionePoesia/> (04/02/2026).

In realtà, non c'è alcuna gara: anche questa presa di posizione del MEP è comprensibile proprio alla luce delle origini materiali delle loro pratiche. Spiegano i membri del MEP di Genova che i singoli nuclei attingono ai testi da incollare ai muri attraverso un «*PDF Finder* che seleziona aleatoriamente le poesie dal *cloud* per l'attacchinaggio. Non c'è selezione neanche lì».[49] Questo, prima di tutto, vuol dire che i membri di un nucleo cittadino non attacchinano le proprie poesie, ma le poesie del MEP di qualunque città; in secondo luogo, significa che può tranquillamente capitare che una stessa poesia venga selezionata per l'attacchinaggio in diverse città, ma, chiaramente, l'interazione che essa avrà con i passanti, da città a città, non sarà la stessa. La poesia, quindi, non ha una forma unica, definitiva e universale; al contrario: ogni poesia del MEP genera un numero indeterminato —e potenzialmente infinito— di esemplari, i quali vivono ciascuno di vita propria. Il testo di partenza funziona, così, come una sorta di archetipo, da cui derivano innumerevoli poesie specifiche. Quindi, il testo poetico diviene, per sua natura, plurale e instabile (quando non addirittura provvisorio): acquisisce il carattere che tradizionalmente ha il testo teatrale, che è un copione, cioè di strumento di lavoro al servizio di una data realizzazione materiale (nel caso del teatro, la messinscena). «La poesia non è mai in forma definitiva: la poesia è di tutti, non solo dell'autore, è una pasta da modellare data attraverso il muro. Anche per questo ricorriamo all'anonimato e al *copyleft*: la poesia nasce da una persona, ma poi è di tutti».[50] La poesia, dunque, è una proposta portata sulla scena dello spazio pubblico. Anche in questo senso, l'elemento performativo è fondante: dalla *performance* non vista dell'attacchinaggio —che, per ovvie ragioni, si svolge di notte— da parte del MEP, alla *performance* dell'interazione attiva col testo da parte dei passanti, la poesia torna a essere, prima di tutto, una pratica legata a un'azione, a un gesto fisico: un gesto che, peraltro, recupera, includendola, anche la scrittura manoscritta. Quindi, l'aspetto comportamentale del movimento si estende alla stessa pratica poetica, sebbene non sia questa l'elemento che dice chi sia membro del MEP e chi non lo sia: «Non tutti quelli che fanno parte del MEP scrivono: scrivere è un valore aggiunto. L'azione più importante è veicolare la poesia, emanciparla».[51]

Il MEP, dunque, non è un movimento letterario nel senso tradizionale del termine (includendo, in questo caso, nella nozione di tradizione anche le avanguardie di primo Novecento e le neo-avanguardie degli anni Sessanta e Settanta), perché non elabora delle pratiche materiali sulla base di una poetica, con un processo per deduzione, ma, al contrario, trae le linee generali della propria poetica, induttivamente, dalle basi materiali delle proprie pratiche: questo è ciò che rende il MEP così incompreso e non considerato negli ambienti accademici. Ma, una volta riconosciuta la sua

[49] CONTU, Fabio: «Intervista al MEP di Genova… ».
[50] Ibídem.
[51] Ibídem.

origine, la poetica del movimento emerge: chiaramente, essa non assume la forma di un programma stilistico o tecnico, perché l'idea di fondo è che la poesia sia di tutti e non sia un luogo di pura espressione di un *io* autoriale forte (né di un *io*-autore, né di un *io*-gruppo); inoltre, dare orientamenti stilistici contraddirebbe la pratica dell'interazione con i passanti, i quali non fanno parte del movimento. Se le avanguardie sostituivano l'autore come singolo con l'autore collettivo (se pensi ai testi combinatori che i Surrealisti ottenevano, per desacralizzare l'Autore, con i *Cadavres esquis*), il MEP supera anche questa sostituzione, perché annulla il confine tra chi fa parte del movimento e chi non ne fa parte.

Inoltre, dall'affermazione secondo cui «la poesia nasce da una persona, ma poi è di tutti», direi che si possa desumere che il MEP, al concetto di autorialità, sostituisca quello di *maternità* del testo: il testo è messo al mondo da un soggetto, ma poi vive di vita autonoma. Connessa alla ridefinizione del ruolo del lettore, dunque, è la ridefinizione stessa della funzione autoriale. E, a questo proposito, si può utilizzare per il MEP l'intuizione che Foucault esprime —in una conferenza tenuta al Collège de France il 22 febbraio 1969— parlando di «funzione-autore»:

> ( … ) quando io parlo di Marx e Freud come 'instauratori della discorsività', voglio dire che essi non hanno reso semplicemente possibile un certo numero di analogie, ma hanno reso possibile (in maniera altrettanto completa) un certo numero di differenze. Essi hanno aperto lo spazio per qualcosa d'altro che per se stessi, che pertanto appartiene a ciò che essi hanno fondato. ( … ) Freud ha reso possibile un certo numero di differenze in rapporto ai suoi testi.[52]

Omero, Aristotele, i Padri della Chiesa, Marx e Freud, secondo Foucault, non hanno semplicemente prodotto i propri testi (in senso lato), ma soprattutto, tramite quella produzione iniziale, la possibilità e la regola di formazione di altri testi, sia analoghi sia radicalmente differenti. Che i poeti del MEP ne siano consapevoli o no (questo dipende dalla formazione intellettuale di ciascun membro), in virtù dell'interazione che essi pongono tra i testi e i passanti, la concezione del ruolo dell'autore che ne deriva è esattamente la stessa. Non esiste più un autore come soggetto (né individuale, né collettivo), ma una maternità, un atto del mettere al mondo, cioè un'autorialità come funzione, come ruolo che si costruisce su una prassi.

La strada, dunque, è mezzo e luogo non solo di semplice espressione, ma di attuazione della funzione autoriale. Tuttavia, la scelta del MEP si differenzia dal graffito, per diverse ragioni. Prima di tutto, per la concezione dell'identità: per i *writer* che fanno *Aerosol Art*, il gruppo è una comunità con un forte senso dell'identità collettiva, che si esprime —pur nella differenza di stile dei singoli— proprio sul piano

[52] FOUCAULT, Michel: «Che cos'è un autore?», in *Scritti letterari*, Milano: Feltrinelli, 2004, pp. 15-16.

**Fig. 3.** Grande atto. Fotografia di Fabio Contu.

delle scelte estetiche; per gli esponenti della *Street Art* (da Basquiat, a Keith Haring, fino a Banksy e al genovese Tiler) c'è una forte affermazione dell'identità artistica del singolo. Il MEP, invece, affida la propria riconoscibilità alle pratiche editoriali, più che a quelle estetiche o poetiche, e non esalta l'*io*, né individuale, né collettivo. Ma, soprattutto, il graffito è indissolubilmente legato alla parete su cui viene realizzato, mentre la poesia potrebbe essere anche in qualsiasi altro posto: infatti, soprattutto nelle grandi città —come Milano e Roma, ma anche a Genova— agli attacchinaggi di poesie si aggiungono anche altre pratiche di incursione poetica (anch'esse connotate in senso fortemente performativo), come i «grandi atti», i «leghinaggi» e i «*raid* poetici».

Nella loro realizzazione più frequente, i «grandi atti» consistono nell'estrapolare da una poesia del MEP uno o due versi, isolandoli in modo da farli diventare una sorta di aforisma. A questo punto, vengono stampati su fogli A4 una lettera per foglio, in modo da comporre una scritta molto grande e di forte impatto. In questa forma, il grande atto viene attacchinato alla parete (o su qualunque superficie, anche mobile). Il suo intento è quello di lanciare un messaggio forte ai passanti, che serva ai poeti per presentarsi come movimento o che dica ai lettori qualcosa che li coinvolga sul piano esistenziale, per spingerli a trovare nella vita una dimensione di azione, di esistenza non passiva (Fig. 3). Forte, nei messaggi di auto-presentazione, è il senso del posizionarsi al margine: i poeti si definiscono esuli o clandestini, quindi figure del confine, del limite e, per questo, portatori d'insubordinazione.

I «leghinaggi», invece, sono una forma d'incursione che non coinvolge i muri, ma invade lo spazio (tanto quello aperto, quanto quello chiuso) come una sorta di

**Fig. 4.** Leghinaggio. Fotografia di Fabio Contu.

installazione: consiste nel costruire lunghe file di poesie appese a un filo e così legate tra loro, oppure nell'appendere decine di singole poesie, ciascuna a un filo, in modo che calino dall'alto (Fig. 4). La poesia, in questo modo, diventa oggetto d'arte, reale, solido, tridimensionale, ridefinendo, così, lo spazio in cui s'inserisce, nel quale interviene per dargli significato nuovo.

Infine, i «*raid* poetici» sono sòrte di attacchi a sorpresa attuati in luoghi chiusi, limitati e realizzati con un piccolo impiego di incursori. Come quelli classici, effettuati a scopo bellico, l'intento è quello di seminare tracce del proprio passaggio, dando l'impressione di una forma d'invasione. Gli incursori entrano nelle librerie e nelle biblioteche con, nelle loro mani, fogli con poesie stampate (stavolta, al tipico formato A4 del foglio s'accompagna anche il più piccolo formato A5). Qui, non visti, inseriscono i testi all'interno dei libri (cosicché il compratore in libreria o l'utente che prende in prestito il libro in biblioteca, senza avvedersene, la porta via con sé e la ritrova nel volume come una sorpresa) (Fig. 5), o sugli scaffali, tra un libro e l'altro (cosicché i segni disseminati risultano visibili anche a chi non abbia ancora preso tra le mani un libro) (Fig. 6).

A queste pratiche s'è ultimamente aggiunta, sebbene saltuariamente, anche quella dei *reading*. Tale pratica è la meno diffusa, perché tuttora oggetto di aspre discussioni interne al movimento. Non solo perché il *reading* limita l'anonimato (*impasse* che, però, può essere superato con l'*escamotage* di fingersi puri lettori che si presentano solo in rappresentanza del MEP), ma soprattutto perché c'è ancora un forte disaccordo sul ruolo della declamazione (che, oltretutto, mai è affidata al compositore effettivo dei versi): inevitabilmente, essa vincola il testo e la sua interpretazione al

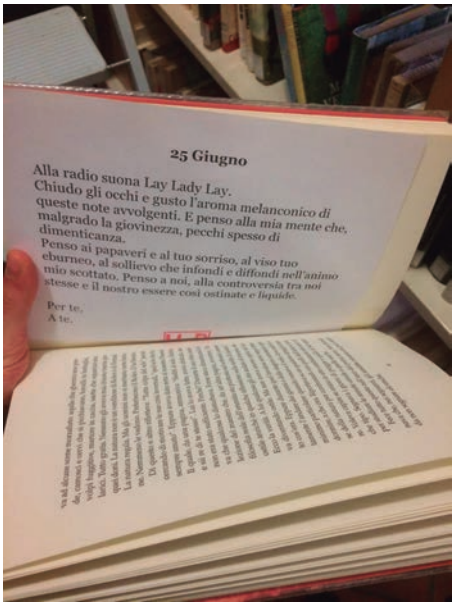



**Fig. 5.** Raid poetico nel libro. Fotografia di Fabio Contu.

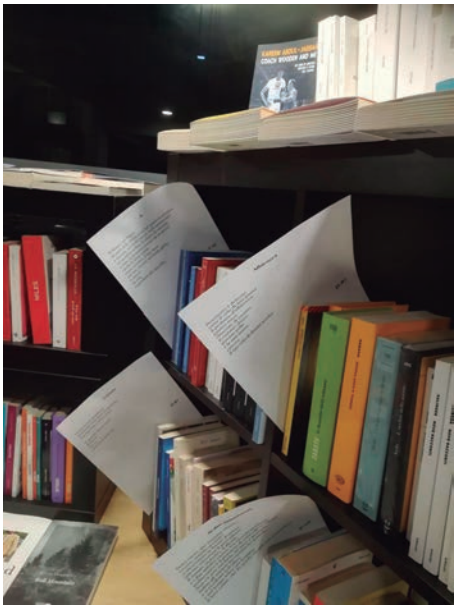


**Fig. 6.** Raid poetico a scaffale in libreria. Fotografia di Fabio Contu.

supporto fisico della voce e del corpo; d'altra parte, però, questa è la pratica performativa originaria della poesia.

Quali che siano le pratiche utilizzate dai singoli nuclei, è, a questo punto, evidente che l'attività del MEP ripensa lo spazio urbano, a partire da una critica rivolta alla città e instaurando una tensione tra questa e la poesia.

Il filosofo tedesco Peter Sloterdijk riflette su questa tensione tra le arti e la città nel suo più recente lavoro: *L'imperativo estetico*.[53] Qui, egli elabora la nozione di «apolitologia», ovvero il rifiuto del *cliché* della positiva urbanità, sostenendo che, molto spesso, l'arte si dà carattere apolitologico, perché entra in contrapposizione dialettica con l'esaltazione del mito della città come luogo di progresso. Già la *polis* greca contiene questo elemento di contrapposizione interna allo spirito urbano e, fin da allora, anche oggi, per il filosofo, le città diventano interessanti quando vi si può incontrare anche coloro che ci vivono estraniandosene, cioè quando diventano le compagini dei riuniti e dei non-riuniti. Primo caso di auto-esiliato dalla città è, secondo Diogene Laerzio, il filosofo Diogene il Cinico, il quale, per primo nella storia, si proclama «cosmopolita»: una dichiarazione sorprendente in un'epoca in cui l'identità dell'uomo è intimamente legata alla sua appartenenza alla *polis*. La città, per Diogene il Cinico, è

[53] SLOTERDIJK, Peter: *L'imperativo estetico. Scritti sull'arte*, Milano: Raffaello Cortina, 2017.

luogo di vita artificiale e ipocrita, per cui egli sceglie di comportarsi come «critico» pubblico: si attribuisce la missione di dimostrare ai Greci che la civiltà è regressiva, e di dimostrare già nel suo corpo che la saggezza e la felicità appartengono all'uomo che è indipendente dalla società. Per questo Diogene si fa beffe non solo della famiglia e dell'ordine politico e sociale, ma anche delle idee —tipiche della civiltà urbana— sulla proprietà e sulla buona reputazione.

Ma campione di apolitologia è Platone, il quale sull'esempio di Socrate, istituzionalizza la filosofia come attività sovversiva nel cuore della città. *La Repubblica* di Platone, in questo senso, è una teoria della città altra, il testo della ricerca della città ideale come *allòpolis*: un addestramento all'esilio. Il 399 a. C. —anno della morte di Socrate— è, allora, un termine *ante quem* e *post quem*, perché si apre una ferita mai rimarginata che instaura una cesura irriducibile fra la città e la verità.

Anche l'arte, per Sloterdijk, deve fuggire dalla città e costruire l'*allòpolis*, rinunciando all'applauso della folla e credendo solo a se stessa. Egli propone un'arte che ripensi la stessa arte del vivere e quindi anche la città. L'arte deve rifondare stili di vita, altrimenti sarà la barbarie: il bivio è tra il «criminale» e il «perdigiorno», ultima reincarnazione del *flâneur* baudelaireiano.

Ora, tanto nell'analisi quanto nella proposta di Sloterdijk, si sente forte l'eco della psicogeografia situazionista e della teoria della *deriva* come metodo per rifondare il rapporto con la città. Per Guy Debord, che conia il termine «psicogeografia» nel 1953, l'ambiente esercita una indiscussa influenza sul comportamento delle persone; per questo, l'architettura urbana è interpretata come espressione della volontà della classe dominante, e l'ambiente della città come uno dei fattori più potenti di condizionamento sulla coercizione psichica e fisica dei cittadini. In risposta a questa condizione che la città impone sull'uomo, Debord e i Situazionisti —rifacendosi proprio alla figura ottocentesca del *flâneur*— propongono la decostruzione degli spazi urbani e la loro sostituzione con spazi nuovi, le cui caratteristiche principali siano breve durata, mutazione permanente e mobilità. La psicogeografia è lo studio delle tecniche per attuare questa decostruzione; la tecnica principale è la *deriva*. Così la spiega Debord:

> Per fare una deriva, andate in giro a piedi senza meta od orario. Scegliete man mano il percorso non in base a ciò che sapete, ma in base a ciò che vedete intorno. Dovete essere straniati e guardare ogni cosa come se fosse la prima volta. Un modo per agevolarlo è camminare con passo cadenzato e sguardo leggermente inclinato verso l'alto, in modo da portare al centro del campo visivo l'architettura e lasciare il piano stradale al margine inferiore della vista. Dovete percepire lo spazio come un insieme unitario e lasciarvi attrarre dai particolari.[54]

[54] DEBORD, Guy: «Théorie de la dérive», *Les Lèvres nues*, n.º 9, 1956. Ripubblicato senza le due appendici in *Internationale Situationniste*, n.º 2, décembre 1958; tradotto in italiano in Mario Lippolis, Isabella de Caria, Riccardo d'Este (a cura di): *Internazionale Situazionista 1958-1969*, Torino: Nautilus, 1994, p. 16.

Spiega chiaramente il senso della teoria della deriva Mario Lazzaroni:

> La deriva si distingue dal semplice passeggio essenzialmente per il tipo di approccio al territorio. Chi «deriva» rinuncia al modo convenzionale di spostarsi, adotta una strategia di passeggio indeterminato che lo porta a muoversi in maniera casuale all'interno di un territorio, lasciandosi andare alle sollecitazioni del terreno. Questo comportamento permette di cogliere nuovi feedback, che un durante passeggio predeterminato e abitudinario non verrebbero percepiti, in quanto al di là del riconoscimento di unità ambientali, delle loro componenti principali e della loro localizzazione spaziale, si possono cogliere aspetti della vita reale, un'informazione adimensionale che amplia la visione del territorio oltre le tre dimensioni. La deriva non va intesa solo dal punto di vista romantico di perdersi nello spazio, è soprattutto un processo di raccolta di informazioni e sensazioni che ci aiutano ad intendere lo spazio in cui ci siamo «persi».[55]

Ecco, per concludere, credo che il rapporto del MEP con lo spazio urbano sia sostanzialmente apolitologico, caratteristica che permea anche in senso etico le pratiche del movimento: «Trovare in città la poesia rende la città migliore. (…) E le poesie attacchinate sono donate alla città: non si possono pubblicare altrove, perché riqualificazione della città significa anche che io ti do le mie poesie, che sono arte, e te le do gratis».[56]

Le poesie diventano i «particolari» di cui parla Debord, da cui i passanti alla deriva sono chiamati a lasciarsi attrarre; la città viene vissuta sovvertendo le leggi del mercato e del profitto che la dominano e ne impostano il funzionamento; il nucleo del MEP, attraverso le proprie pratiche, costruisce una *enclave*, una nicchia, che fa della separazione il proprio gesto fondamentale. Da questa asocialità temporanea (che diventa valore ed è concepita sui criteri della decostruzione situazionista dello spazio urbano: breve durata, mutazione permanente e mobilità) nasce la ri-costruzione dello spazio cittadino, ed è da qui che si può proporre il cambiamento. La poesia diventa una presa di distanza dalla città —e dalla società— così com'è, per lottare, per creare l'*allòpolis*.

E, vivendola come *allòpolis*, il MEP, attraverso la poesia, riconfigura la città come «libro diffuso»: le sue pagine non sono più riunite in un volume, ma disseminate sui muri, nei luoghi più diversi (anche abbandonati: il MEP di Genova ha fatto una splendida iniziativa nel ex-caserma Gavoglio, per lungo tempo abbandonata). La poesia, intesa come scrittura pubblica, diventa, così, per il suo effetto performativo, uno strumento capace di produrre significati socialmente rilevanti.

Sappiamo che Simon Franklin definisce la città col termine di «grafosfera»,[57] ovvero il sistema comunicativo costituito dall'insieme di luoghi pubblici dove la parola

[55] LAZZARONI, Mario: «Teoria della deriva: spazio e territorio», 10 maggio 2012, <https://taccuinodibordo.wordpress.com/2012/05/10/47/> (04/02/2026).

[56] CONTU, Fabio: «Intervista al MEP di Genova…».

[57] *Cfr.* FRANKLIN, Simon: «Information in Plain Sight: The Formation of the Public Graphosphere»,

si rende visibile attraverso differenti dispositivi grafici (iscrizioni, pasquinate, graffiti, editti, manifesti, annunci, etc.). Nel caso del MEP, parafrasando Franklin, credo si possa affermare che la città venga ripensata non solo come grafosfera, ma anche, più specificamente, come *bibliosfera*, ovvero un sistema di pratiche e situazioni che ridefiniscono lo spazio pubblico della città come libro non tradizionalmente inteso e ricostruiscono la città, inducendo i passanti alla pratica situazionista della *deriva* e all'interazione, su basi potenzialmente nuove ed eversive. «Se la poesia è solo quella pubblicata sul libro tradizionale, allora non è più per tutti. MEP è arte che noi vogliamo donare a tutti, e la doniamo ai muri perché i muri sono di tutti: noi, così, diamo la poesia a chiunque voglia fermarsi a leggere»,[58] dice il MEP di Genova.

In questo sta la tensione politica del MEP, che, con le proprie pratiche, fa della poesia la sorgente di una rivoluzione urbana, che vuole fare della città l'*allòpolis*, il luogo dell'eresia, in cui scostarsi dall'ortodossia dominante, che coincide con la logica utilitaristica del profitto e con l'ossessione della misurabilità delle cose.

in Simon Franklin e Katherine Bowers (a cura di): *Information and Empire. Mechanisms and Communication in Russia 1600-1850*, Cambridge: Open Book Publishers, 2017, pp. 341-367.

[58] CONTU, Fabio: «Intervista al MEP di Genova … ».

# Oralidad y permanencia en las redes sociales. Twitter y el espacio identitario compartido en la conversación abierta de internet

Daniel Escandell Montiel

*Universidad de Salamanca-Universidad de Estocolmo*[1]

## 1. TWITTER O LA CONVERSACIÓN EN MARCHA DE INTERNET

El mundo de lo digital, con su ideario 2.0 y su vinculación con la esperanza de hacer realidad la conexión desestructurada y máxima del rizoma, impulsa el anhelo de compartir en libertad. El objetivo por alcanzar es que las propias ideas y las unidades de información puedan intercambiarse libremente en defensa del procomún. Aunque Ortega y Rodríguez atribuyeron al núcleo principal de la socialización orientada a un procomún digital a la construcción informacional enciclopédica de recursos como la Wikipedia,[2] Twitter (en la actualidad, X) asume también un papel importante en el conjunto de la web 2.0 como uno de los principales focos de la conversación en marcha que se desarrolla colectivamente en internet.[3]

[1] Este estudio ha sido realizado en el marco de el proyecto de investigación «Exocanónicos: márgenes y descentramiento en la literatura en español del siglo xxi» (PID2019-104957GA-I00/AEI /10.13039/501100011033), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, cuyo IP es Daniel Escandell Montiel (Universidad de Salamanca), y es resultado parcial de la estancia de investigación realizada en la Universidad de Estocolmo bajo el programa de Ayudas para la recualificación del sistema universitario español 2021-2023 financiado por el Ministerio de Universidades/ NextGenerationEU/ PRTR.

[2] ORTEGA SOTO, Felipe José y RODRÍGUEZ LÓPEZ, Joaquín: *El potlatch digital: Wikipedia y el triunfo del procomún y el conocimiento compartido*, Madrid: Cátedra, 2011.

[3] Pese a sus limitaciones formales, Twitter ha mostrado capacidad para la creación literaria, aunque no podemos omitir que un estudio publicado por *Pear Analytics* en 2009 (<http://www.pearanalytics.com/blog/2009/twitter-study-reveals-interesting-results-40-percent-pointless-babble/>) (11/9/23) afirmaba que el 40 % de lo que se escribe es Twitter no es sino cháchara inútil. El estudio sostiene que un 40,5 % de los tuits no son más que frases o palabras con escaso interés. Los mensajes de conversación, con un 37,5 %, ocupan el segundo puesto. En un tercer lugar se encuentran los llamados mensajes de valor (no se indican parámetros objetivos concretos para calificarlos de esta manera), con un 8,7 %. Según los resultados de ese informe, los usuarios apenas utilizan Twitter para dar noticias (3,6 %).

Twitter dio sus primeros pasos en fase de beta cerrada[4] bajo el nombre primigenio de Twitter en marzo de 2006 y no se abrió al público hasta julio de ese mismo año; eso sí, inicialmente se concibió como un grupo de mensajería sobre tecnología de móviles para dar luego el paso a su presencia en la web. En pocos años, el sistema de comunicación proyectado desde internet propulsó el «nanoblogueo»[5] y dio pie a multitud de aplicaciones que permiten el acceso a sus sistemas desde ordenadores, móviles y tabletas. De hecho, se cierra el ciclo, pues de ser concebido originalmente para grupos de mensajería móvil, regresa a las conexiones inalámbricas gracias a la explosión demográfica de los teléfonos inteligentes, las redes inalámbricas y los dispositivos personales.

Asimismo, debemos valorar la posición de predominancia de Twitter como medio de comunicación masivo. Aunque la plataforma no es, ni ha sido, única en su propuesta de brevedad y discusión predominantemente abierta, son múltiples las alternativas que se han quedado por el camino —como Jaiku, que compró Google en 2007 y que dejó más tarde morir en 2012— o las que han emergido con filosofías diferentes, como la apuesta *fediversal* de Mastodon,[6] que debutó en 2016. Si bien estas alternativas son populares, sobre todo al producirse reacciones negativas o protestas

[4] Versión todavía en desarrollo de un software informático. Un estado *alpha* indica que el software está siendo probado en una fase temprana y solo a nivel interno por los propios creadores; una beta implica un estado normalmente más desarrollado con pruebas en las que participan miembros no vinculados al proceso de programación ni a la compañía, pudiendo ser abierta o cerrada, es decir, restringiendo el volumen de usuarios mediante sistemas diversos, como invitaciones limitadas.

[5] Variante de publicación en blog que permite al usuario enviar textos sencillos y breves, en línea con los SMS (Short Message Service) de los teléfonos móviles, o incluso pequeños contenidos multimedia (como fotografías o pequeños cortes de audio) a los que se les llama micromedia. Frente al nanoblog, el microblog permite textos de mayor tamaño que pueden estar limitados por el sistema, pero en todo caso de mayor extensión. El nanoblogueo se integra también en sistemas de redes sociales más próximas a los estándares del microblog pero no delimitadas expresamente por este.

[6] El fediverso («federación» más «universo») propone reforzar la característica rizomática de la estructura de la red que la Web 2.0 prometía: una red de servidores de filiación abierta para publicar contenido diverso, como vídeos en PeerTube, microblogueo en Pleroma, blogs en Friendica, noticias en Lemmy, imágenes en PixelFed, etc. Eso se consigue empleando protocolos estandarizados, abiertos y sin licencias. Es una filosofía descentralizada que apuesta por la interoperabilidad y las aportaciones de la comunidad para avanzar y progresar técnicamente. Esto implica que no existe un Mastodon, sino muchos: cualquiera puede instalar el sistema y tener su propio Mastodon, que, a su vez, puede comunicarse con otros e incluso con servicios diferentes del fediverso. Con esta descentralización, tanto de usuarios, como de servidores y de desarrollo, al menos uno de los puntos de la cadena 2.0 se refuerza, pero debe considerarse también que una consecuencia posible de ello es que los puntos intermedios —responsables de cada instancia de un servicio del fediverso— pueden tomar sus propias decisiones sobre ese espacio en particular. Por ejemplo, hay servidores de Mastodon que tienen un proceso de aprobado manual de usuarios. se plantea como una alternativa al control vertical de las empresas tecnológicas sobre los espacios de discurso público en la red, si bien habita en la misma estructura, y es difícil predecir si sus recursos pueden ser más eficientes a la hora de combatir campañas de desinformación organizadas (como las noticias falsas), eludir la censura de los estados o evitar la presión de grandes empresas. Estos son problemas que trascienden el alcance técnico de la comunidad

por decisiones de la empresa, o desencuentros como los motivados a partir de su adquisición por Elon Musk en 2022, el volumen de usuarios de Twitter sigue situando la red social en una posición de dominio con contundencia con más de 330 millones de usuarios según los datos oficiales de los últimos años.[7]

Twitter permite realizar comunicaciones abiertas y breves, limitadas originalmente a 140 caracteres por mensaje y solo en su historia más reciente a 280 caracteres,[8] que se lanzan a la web y pueden ser leídas —por defecto— por todo el mundo. Cada usuario tiene unos suscriptores —seguidores— y puede ser, a su vez, seguidor de otros. Esta relación no es recíproca, a diferencia de lo que sucede en otros sistemas como Facebook, donde hacerse suscriptor —amigo— de otro usuario implica que la relación se equipara automáticamente entre ambos. En Twitter las relaciones son asimétricas y las comunicaciones sincrónicas: los tuits de éxito (publicados por importantes medios de comunicación o las «tuiterestrellas» más destacadas),[9] gracias a su duplicación por otros usuarios, tienen —de media— una vida útil de 40 minutos: Twitter es una conversación en marcha,[10] no un blog o un corcho virtual en el que los mensajes perduran.

Con una vida media tan restringida, el tuit se aproxima, si acaso, a la volatilidad de la comunicación oral: sus palabras no llega a llevárselas el viento, pero sí pueden ser vistas como gotas que pronto se sumarán a un mar de datos difícilmente rastreable, ya que el volumen de mensajes generado diariamente dificulta la obtención de los resultados deseados en los diferentes motores de búsqueda a los que se pueda recurrir. Hay, por supuesto, usuarios que pueden dedicarse a retroceder en su cronología, esto es, en el listado de los mensajes publicados por los usuarios a los que sigue, o en la de otros usuarios para ver los mensajes publicados desde la última hora que se

que los impulsa. Tampoco puede quedar garantizada la protección ética en todos los eslabones de los datos privados, aunque su filosofía y tecnología puede complicarlo.

[7] MOLINA, Brett: «Twitter overcounted active users since 2014, shares surge on profit hopes», *USA Today Tech*, 2017, <https://eu.usatoday.com/story/tech/news/2017/10/26/twitter-overcounted-active-users-since-2014-shares-surge/801968001/> (20/12/2022).

[8] La modificación en este aspecto de la red social se introduce en el año 2017. No se aplicó, sin embargo, a todas las lenguas, pues aquellas que basan su escultura en sinogramas mantuvieron los 140 caracteres al valorarse que no era precisa la expansión del límite. La compañía explicó entonces que el cambio se introdujo para mejorar la comunicación a los usuarios cuyas lenguas se veían frenadas por tan poco espacio para expresarse.

[9] Utilizamos el término a partir del inglés *twitstar*, término con el que se designa popularmente a los usuarios más destacados de la red social Twitter. Por tanto, no se aplica necesariamente a celebridades provenientes de ámbitos como el arte o la política, pues son muchos los usuarios que alcanzan un impacto social dentro de la red sin ese reconocimiento previo. Esto está vinculado directamente con el concepto de «influencer», esto es, quien influye en terceros como consecuencia de su fama en internet, conseguida habitualmente en redes como YouTube, Twitter, Instagram u otras similares.

[10] WANG, Chunyan, YE, Mao y HUBERMAN, Bernardo A.: «From User Comments to On-line Conversations», *HP Labs Social Computer Research*, 2011, <http://www.hpl.hp.com/research/scl/papers/comments/comments.pdf> (31/3/2015).

conectaron. No obstante, esto no puede considerarse a priori un comportamiento estandarizado. Además, en el caso de usuarios que tengan muchas cuentas seguidas el volumen de tuits generado en ese lapso —sumado al volumen que se está generando en ese preciso momento— hacen difícil una puesta al día completa. La concepción temporal base de esta red socioinformacional es el presente absoluto o casi absoluto, lo que no hace sino reforzar ese carácter conversacional.

Parte de ese carácter viene heredado del lenguaje propio de los SMS,[11] sobre el que se incorporan aspectos concretos que impulsan la capacidad dialógica de la red.[12] Quizá el más característico y destacado es el que se deriva de la utilización del símbolo arroba («@») antes del identificador de usuario para su empleo como vocativo.[13] Asimismo, permite una clasificación temática libre con taxonomía independiente mediante el uso de etiquetas mediante la almohadilla («#») construyendo las conocidas como *hashtags*.[14] El sistema integra componentes multimedia a través de servicios externos (GIF, vídeos y demás)[15] y propios, lo que se orienta al desarrollo de estrategias multimediales explotadas para el enriquecimiento de mensajes y en la creación de microblog o narrativas.

[11] El servicio de mensajes cortos o SMS (Short Message Service) es un servicio disponible en los teléfonos móviles que permite el envío de mensajes cortos, también conocidos como mensajes de texto, o más coloquialmente, textos o mensajitos, entre teléfonos móviles, teléfonos fijos y otros dispositivos de mano. El sistema SMS fue diseñado originariamente como parte del estándar de telefonía móvil digital GSM, pero en la actualidad está disponible en una amplia variedad de redes.

[12] ESCANDELL MONTIEL, Daniel: «Ciberpragmática en ELE. Aspectos fundamentales para una comunicación digital», *Biblioteca virtual redELE*, n.º especial mayo 2012, <https://www.educacionyfp.gob.es/dam/jcr:64cc04a8-1daf-419b-91f2-9b96653a97a1/2012-esp-13-08escandell-pdf.pdf> (04/02/2026).

[13] Tascón y Abad indican en su libro *Twittergrafía* (2011) que el *nick* o nombre de usuario no empieza por arroba (la excluyen del componente nominal). Pese a esta observación, la presencia constante de la arroba por su función vocativa y el carácter fuertemente dialógico (el *nick*, si no va precedido por la arroba, no realiza la operación vocativa de comunicar al usuario que ha sido mencionado por otro, ni se convierte en un hipervínculo que enlace con el perfil del mentado) hace que la mayoría de los usuarios sí perciban que la arroba es parte integral de su *nick*. Además, dada la singularidad del formato, ya hemos podido observar tarjetas de visita o presentaciones en conferencias en las que en los datos de contacto se indica el perfil de Twitter sin indicar expresamente que es en esa red social (@usuario) pues la presencia de la arroba al principio es indicador suficiente, de la misma manera que la arroba marca claramente que estamos ante un correo electrónico (usuario@servidor.com).

[14] Del inglés *hash* y *tag* («almohadilla» y «etiqueta»), por su forma (*#ejemplo*). En castellano se traduce en ocasiones como *etiqueta*, pero su función no es exactamente la misma que en blogs u otros sistemas de clasificación. En Twitter, las etiquetas introducidas pueden rastrearse mediante los buscadores integrados distinguiéndolas claramente del resto de palabras, por lo que facilita la clasificación de los mensajes en estos servicios. Por su funcionamiento (no admiten espacios), si las etiquetas están compuestas por varias palabras se deben escribir juntas. El uso de mayúsculas es técnicamente irrelevante porque el sistema de no las discrimina, pero facilita la lectura.

[15] El GIF es un formato gráfico usado para imágenes estáticas y, sobre todo, en movimiento. El formato fue creado por CompuServe en 1987 para dotar de un formato de imagen a color sus áreas de descarga de ficheros, con un límite de 256 colores (lo que afecta a su calidad de imagen).

No debemos olvidar que, como ha sugerido Wyss,[16] internet surge vinculada no solo a una carrera tecnológica o a la búsqueda de soluciones a alto nivel (universidades y el ejército estadounidense en la primigenia ARPANET),[17] sino también a un fuerte interés en las comunicaciones interpersonales, ya que los creadores de esta pasaron mucho tiempo escribiéndose y leyendo correos electrónicos. Eso es lo que, de acuerdo a Herring, motiva que los usuarios denominen a los sistemas de comunicación textuales de internet como conversaciones o discusiones en su visión sociolingüística de los nuevos hábitos de comunicación que nacen en esos contextos de uso, a raíz de sus observaciones, destacando la ausencia de elementos de cortesía habituales en cartas impresas en los correos electrónicos frente a lo que considera un nivel de coherencia mucho más elevado gracias a la inclusión de intertextualidades a través de la citación, hipervínculos, etc., en una muestra de textualidad interactiva a nivel intratextual e intertextual,[18] lo que Crystal denominó *netspeak,*[19] muchas veces confundida con la neografía, donde no se generan nuevas palabras, sino que se aplica una ortografía nueva a vocablos ya existentes.[20] A nivel general, José Antonio Millán destaca también otra importante consideración en la comunicación general: el estado de *auctoritas* que puede adquirir cualquier internauta al erigirse como emisor de contenidos en la red:

> El principal problema viene ahora dado por la capacidad del medio: si la lengua hablada no tiene más influencia que en el círculo de oyentes, si los medios de comunicación tienen por lo general una cierta conciencia lingüística y una toma de postura (aunque pueda ser hacia el barbarismo, según acabamos de ver), lo que ocurre con la Red es que —como sabemos— cual-

[16] WYSS, Eva Lia: «Iconicity in the Digital World. An Opportunity to Create a Personal Image?», en M. Nänny, y O. Fischer (eds.): *Form Miming Meaning: Iconicity in Language and Literature*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1999, pp. 285-305.

[17] ARPANET (Advanced Research Project Agency Network), la precursora de la actual internet, fue creada por encargo del Departamento de Defensa de los EE. UU. como medio de comunicación para los diferentes organismos del país. Su base teórica se funda en 1962, y el primer mensaje se mandó el 29 de octubre de 1969. Sin conexión con este proyecto, se desarrolló desde 1978 en Francia Minitel, servicio que se lanzó comercialmente en 1982 ofreciendo comunicación de datos sobre la línea telefónica y percibido en la actualidad como un exitoso precedente de la web global, ya que estaba restringido a la red del país.

[18] HERRING, Susan C.: «Two Variants of an Electronic Message Schema», en S. Herring (ed.): *Computer-Mediated Communication. Linguistic, Social and Cross-Cultural Perspectives*, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1996, pp. 81-106.

[19] CRYSTAL, David: *El lenguaje e Internet*, Madrid: Cambridge University Press, 2000, pp. 37-76.

[20] Algunos rasgos generales asociados a la neografía son: grafías fonéticas (reemplazo de fonemas representados por grafías de más de una letra por una solamente, como *qu* = *k*), esqueletos consonánticos (pérdida de vocales como *besos* = *bs*), jeroglíficos (uso de letras y cifras por su valor fonético, como *saludos* = *salu2*), truncación de palabras y otras abreviaturas, siglas, logogramas (como *además* = *ad+*), aglutinación de palabras, distorsiones de énfasis por mayúsculas o repetición de signos, etc., así como alteraciones del cuerpo tipográfico con fines expresivos. En realidad, muchas de esas neografías ya existían y apenas se han adaptado a los formatos actuales.

> quiera puede convertirse en editor en una página web, o en corresponsal en grupos de noticias, listas de distribución, etc.[21]

En este contexto, debe evaluarse el uso de la lengua que se realiza en los diferentes medios de comunicación integrados en internet, pues son también plataforma para la creación literaria, sin filtros ni controles externos, al situar al usuario en ese papel de mediador en posición de autoridad. En las siguientes páginas analizaremos los rasgos fundamentales de los medios más populares y sus aspectos más distintivos.

Dada la brevedad de los textos en Twitter puede resultar difícil detectar el origen de un autor por lo que escribe, en la medida en que se centre en la ficción o incluso en el caso de que canalice sus tuiteos personales a través de una cuenta independiente de la destinada a la publicación creativa. Con textos tan cortos, es posible que los rasgos dialectales que nos permitirían identificar la variedad diatópica no se puedan percibir en la lectura de unos pocos tuits o al menos no con la misma precisión con la que podríamos identificar a un autor con un texto más largo.

El carácter atomista del tuit hace, asimismo, que sea fácil impostar otras variaciones, no solo diatópicas, sino también diastráticas y diafásicas, por supuesto;[22] lo que hace que una de las pocas formas de obtener información real sobre el origen del autor —que puede esconderse tras un avatar: nick, imagen y biografía— sea la que él mismo decida concedernos, por ejemplo mediante la introducción de la información de su ciudad de residencia o mediante la geolocalización de los tuits publicados. Y es que, al fin y al cabo, el mundo digital en el que estamos ya sumergidos supone una revisión necesaria de las fronteras culturales y patrimoniales que hemos mantenido tradicionalmente para estructuras zonas de influencia y capital intelectual. Las comunicaciones actuales nos permiten apuntar en la dirección de un panhispanismo que no rechaza lo local, pero que trasciende las tradicionales limitaciones impuestas por lo político, así como las fronteras naturales. Pese a ello, los datos de conexión a internet y la penetración de las tecnologías de la información y comunicación en las sociedades en lengua española nos sugieren que sigue habiendo núcleos fundamentales de poder que siguen operando a modo de metrópolis culturales, de forma similar a como París fue núcleo de la cultura occidental en las primeras décadas del siglo XX. Estas metrópolis tienen alcance transnacional y no están necesariamente alineadas con las grandes urbes tradicionales, pero siguen siendo el resultado de las diferencias en la geolocalización del autor: los focos de acción creativa pueden redefinirse y las ágoras

[21] MILLÁN, José Antonio: «Internet, una red para el español», *JAMillan.com,* 1997, <http://jamillan.com/internet.htm> (04/02/2026).

[22] Es decir, diferencias lingüísticas motivadas por la procedencia geográfica del hablante, por el nivel sociocultural del hablante, y por el registro o contexto del uso del habla en un momento determinado, respectivamente.

digitales, si bien son inespecíficas, están condicionadas por el umbral de acceso que se deriva de cuestiones fundamentadas en la disponibilidad tecnológica y la inversión de las corporaciones del sector de la comunicación.

Este cúmulo de circunstancias técnicas, decisiones en el diseño del sistema y uso de facto que realizan los usuarios en el día a día ha llevado a establecer símiles continuos entre Twitter y espacios públicos de diverso orden, como ágoras o plazas. Lo cierto es que si aceptamos la idea de que Twitter es una suerte de plaza de la red donde se cruzan multitud de conversaciones cuando la gente se cruza en ella, esta plaza es necesariamente orwelliana, en cuanto a que sería una plaza llena de cámaras de seguridad. El potencial panóptico de la red se estimula más si cabe en la red social, y no digamos ya si esta es abierta, en la medida en que responde —virtualmente— al mismo ideal de Jeremy Bentham: un espacio en el que se puede observar en todo momento y lugar a los habitantes sin que estos sepan en realidad si están siendo observados. Esto implica que la observación constante y sin opción de privacidad es real en todo momento, pero no precisa realizarse porque al saberse observados potencialmente en todo momento la vigilancia deja de ser necesariamente estricta. A su vez, esto conlleva control por paranoia, pero para eso primero hay que tener una consciencia mínima de la situación de vigilancia.

La (auto)exclusión de la sociedad red (en su totalidad o solo en parte) puede deberse tanto a valores neoluditas como a una atribución de un fuerte valor a la identidad y la privacidad. En tal caso, se concede tanto valor al espacio propio que la medida es no compartirlo en el panóptico digital, donde cualquier movimiento es observado potencialmente por uno o más ojos escrutiñadores que registran cada paso. Esta ausencia deliberada puede percibirse como un movimiento opuesto a la exaltación ególatra del yo en la red social, pero lo cierto es que la ausencia total y voluntaria de la sociedad digital es la otra cara del mismo planteamiento egotista.

Así pues, la presencia y la ausencia de los mundos sintéticos del individuo son declaraciones potencialmente egotistas y en ciertos casos extimistas[23]. Por supuesto, el extimismo sí conlleva la construcción de uno o más espacios de presencia y esto puede ser empleado para retratar fragmentariamente (o incluso ficcionalmente) al individuo,[24] pues las herramientas de constitución de la identidad que se dan en la red facilitan el uso de las máscaras avatáricas. Incluso las redes o sistemas que exigen la identificación con nombres y apellidos, como Facebook, están repletas de usuarios

[23] MILLER, Jacques-Alain: *Extimidad*, Barcelona: Paidós, 2010.

[24] El concepto de extimidad ha sido usado más habitualmente por psicólogos y teóricos de corriente lacaniana antes de trascender a otros ámbitos, como el sociológico y los estudios culturales. Como deja intuir el juego de palabras que da lugar al término, significa hacer pública la propia intimidad a través de un medio de comunicación de masas, ya sea la televisión con los *reality-shows* y otros afines, o internet con los blogs y las redes sociales.

que optan por no darlos; esto puede conllevar en ocasiones la expulsión o amenaza de expulsión del sistema, momento en el que el usuario deberá valorar el peso específico de su voluntad de anonimato total frente al deseo o necesidad de emplear ese servicio. La política de exigencia de datos reales no puede extrañarnos, pues evidentemente nuestros propios datos son el producto de mayor valor para esta empresa y cuanto más acertados y fieles a la realidad sean, más valor tendrán.

La pervivencia de un mensaje en la red social de Twitter ha estado tradicionalmente ligada a una permanencia limitada, pero la voluntad de exploración de historiales de usuarios motivados, mayoritariamente, por campañas políticas y la persecución ideológica, como los juicios a tuiteros en España,[25] han dado pie a una permanencia mucho mayor para cuando se da una intencionalidad deliberada de rescatar qué se dijo en esa plaza a unos poco amigos años más tarde gracias a su factor panóptico y orwelliano. Eso hace que la conversación sea evidentemente mucho más pública de lo que muchos usuarios creen y que haya un componente sociológicos y políticos influyen sobremanera en la instrumentalización del espacio de la red.

## 2. SIN PERMANENCIA TEXTUAL DEFINIDA, ¿ES POSIBLE UNA LITERATURA CONSOLIDADA?

La crítica a la calidad literaria de estos textos puede ir vinculada a un prejuicio que es, en sí mismo, reciente, pues no tiene sino unos pocos siglos de vigencia: la posibilidad de que las experimentaciones en el espacio digital cristalicen en un fenómeno estrictamente literario consolidado sin la posibilidad de un soporte definitivo e inalterable como es el papel, frente a la fluidez de la pantalla y la inconsistencia de las plataformas digitales que son propiedad de grandes corporaciones. La dependencia del formato consolidado que dé esa permanencia textual, esto es, la fijación del texto está asociada a nuestra tradición cultural que ha puesto el formato impreso en el centro del mundo cultural literario, muchas olvidando que la oralidad acumula mucho más años a sus espaldas que los testimonios impresos. Esto no puede servir como excusa para restar valor e importancia al papel de la fijación textual, pero lo mismo debe decirse en sentido contrario: una literatura, en cuanto estética y ficcionalmente, es factible fuera del régimen fijador de la permanencia textual.

Las barreras de la red en un espacio como Twitter han sido superadas con recursos y estrategias que han provenido tanto de soluciones externas a la propia compañía como finalmente internas. Así, frente al atomismo radical de Twitter y sus mensa-

[25] Han sido célebres en España los juicios contra la tuitera Cassandra por publicar un chiste sobre el franquista Carrero Blanco en 2017, las acusaciones de enaltecimiento del terrorismo también en Twitter contra Jordi Clara por un chiste sobre Irene Villa también en el año 2017, etc.

jes, que dificultaba la consolidación de cadenas de mensajes, la plataforma establece un sistema de «momentos» introducido en 2017 que permite la compilación de mensajes en el orden deseado, lo que provoca la creación de estructuras narrativas ordenadas; y ha integrado también en 2017 un sistema de «hilos»,[26] es decir, la concatenación de mensajes. Si bien es cierto que los hilos rompen el atomismo radical y el componente dialógico para dar pie a un sistema más próximo al soliloquio y, por tanto, vuelve a mirar hacia el blog y su jerarquización frente al rizoma de la descentralización conversacional de Twitter, esto muestra una voluntad de la plataforma para permitir discursos más complejos. En este caso, debemos admitir que poder hilar frases y, con ellas, ideas, da lugar a mayor matización, lo que es relevante tanto para la exposición de ideas, como para la creación de un texto con vocación estética.

Lo más interesante, cómo no, es que mucho antes de que Twitter introdujera «momentos» e «hilos», los usuarios ya habían empleado recursos propios y externos para reproducir esa funcionalidad. Para ello se empleaban plataformas externas que permitían seguir secuencias de mensajes e incluso determinar su ordenación cronológica desde lo más antiguo o desde lo más reciente, que han ido cayendo en desuso rápidamente tras la solución nativa de la plataforma. Esto no resuelve en sí mismo la fijación textual, pero sí nos muestra que la plataforma es capaz de tomarse en serio la dimensión más seria de la escritura de sus usuarios y responder a sus necesidades, pues hace que el problema de la fijación sea, en última instancia, el mismo que en otros espacios de la red. Y, sí, hay volatilidad en el mundo digital, pero el mundo impreso está igualmente expuesto a su desaparición o alteración, por incidentes de todo tipo (como la destrucción de bibliotecas o la intervención censora sobre textos). Por tanto, consideramos que este tipo de prejuicios, quizá más presentes en el mundo de la conversación generalista que en el debate académico, están desactivados.

De hecho, lo cierto es que lleva años hablándose de una «tuiteratura», esto es, una generación textual fictiva y estética en la red que se beneficia de no presentar un conjunto restrictivo de vías de utilización de esta: «cada usuario de Twitter tiene que descubrir o inventarse el modo de utilizar la plataforma. No existe ninguna predeterminación acerca de los contenidos apropiados, más allá del formato textual de los mensajes y su extensión limitada»,[27] e incluso esto puede llegar a saltarse mediante la utilización de aplicaciones externas que sirven como alargadores que integrarán

[26] El año 2017 supuso una serie de innovaciones relevantes para la plataforma, como se ha ido viendo a lo largo de estas páginas. Sin embargo, debemos indicar que el desembarco de estos cambios fue escalonado y que estas novedades fueron introduciéndose progresivamente. Asimismo, la plataforma suele introducir sus cambios a través de un grupo reducido de usuarios a modo de prueba (beta) y finalmente, tras considerar que no genera problemas y que los resultados son los que se habían previsto, llegan al resto de los tuiteros.

[27] ORIHUELA, José Luis: *Mundo Twitter*, Barcelona: Alienta Editorial, 2011, p. 28.

en el tuit publicado un enlace a un texto completo de mayor extensión escrito por el usuario: se traiciona, entonces, el atomismo radical del tuit. Sea como fuere, admitimos que la «tuiteratura», a través de sus «cuentuitos» y «tuitpoemas»,[28] tiene en su brevedad extrema sus principales puntos a favor y en contra, pues son limitaciones que polarizan y extreman los resultados, tanto literarios como los del proceso de recepción en los lectores.

Una escritura en Twitter, más incluso con vocación literaria, resulta ser fundamentalmente directa y eficaz, pero eso ha generado también una fuerte corriente de tintes ramonianos, donde ingenio y juego tropológico se unen en batalla contra la concreción: «Twitter es el mayor juego de palabras que ha existido jamás. Es el gimnasio de la mente y de la escritura, en el que la ortografía y la sintaxis son parte de las disciplinas con las que entrenamos cada día».[29] No en vano, algunos de los cuentos hiperbreves más celebrados podrían caber en un tuit, como cierto dinosaurio de Monterroso, que ocupa tan solo 51 caracteres si incluimos el punto final en el recuento. No en vano, Mora ya identificó que, en el espacio digital, la mayoría de los intentos literarios «son microcuentos, el género en boga, y que como aquellas historias contadas en las plazas medievales apoyándose en una tabla con dibujos, también ahora son presentadas en la plaza general, virtual, con el indispensable substrato de la imagen».[30]

## 3. APROPIACIONISMO Y ESCRITURAS NO CREATIVAS: REFUNDICIÓN TEXTUAL Y NOCIÓN AUTORIAL

En muchos casos, como señalábamos anteriormente, en los mensajes con vocación creativa de la red de Twitter parece predominar el ingenio y el conceptismo, por lo que son textos ricos en anfibologías, zeugmas, elipsis, polisemias, antítesis, equívocos, paradojas, paranomasias… recursos retóricos que son también confundidos en ocasiones con el chascarrillo y lo reaccionario. Esto, como veremos, da lugar a textos de tintes ramonianos donde ingenio y juego tropológico batallan con la concreción que impone el sistema de esta plataforma. En sí misma, esta «tuiteratura» tiene un escaso nivel de integración hipermedia en la medida en que el propio límite de caracteres

[28] Los «cuentuitos» son composiciones muy breves —pues se ciñen al límite de caracteres de Twitter— de tipo narrativo (dentro de las limitaciones de espacio o mediante la ilación de múltiples tuits), frente a la «tuitpoesía», centrada en lo estético. Debemos tener en cuenta que muchos de esos cuentos de nanoficción se basan en la búsqueda de finales ingeniosos o del uso de alegorías, metáforas y demás tropos que los sitúan en la línea espiritual de la greguería y, por tanto, en la senda de autores como Augusto Monterroso o Luis Felipe Lomelí.

[29] TASCÓN, Mario y ABAD, Mar: *Twittergrafía. El arte de la nueva escritura*, Madrid: Catarata, 2011, p. 119.

[30] MORA, Vicente Luis: *Pangea*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006, p. 176.

restringe la inclusión de enlaces a otros medios y la propia red no inserta particularmente bien elementos multimedia.

En ese contexto escritural se entiende el fenómeno de reinterpretación no solo de las obras —ahí está, fuera de la red, *El hacedor (de Borges): remake* (2011) de Agustín Fernández Mallo, popular en el contexto hispano por la polémica que culminó con su retirada de las tiendas— sino de los propios autores e incluso un proceso de desdibujado de la barrera entre el yo autoral y la autoría de la obra. El propio Fernández Mallo señalaba que se había procedido contra «una técnica literaria [que consiste en] recoger un legado y transformarlo»,[31] es decir, el propio acto *hacker* enunciado por Jenkins[32] y los fenómenos de «sampleado», reinterpretación y semionáutica de los textos con todos sus recursos creativos y artísticos asociados. Como identifica Teresa Gómez:

> A propósito del *copy-paste*, también este nuevo procedimiento creativo parece elevarse a categoría estética. Esta nueva manera de crear, inherente a nuestros actuales hábitos de lectura y escritura en un medio electrónico en red, ha venido a suplantar irremediablemente el mito de la escritura arrebatada del genio capaz de crear un discurso propio y original de principio a fin.[33]

La línea de discusión sobre la consideración plagiaria es, cómo no, muy anterior a la llegada de las redes. El colectivo artístico Critical Art Ensemble había abordado por extenso esta cuestión desde el punto de vista de la cultura poslibresca, reivindicando ya en los años noventa el fenómeno de la apropiación, con un aspecto abiertamente provocador como lo era mantener la terminología clásica y etiquetarlo como plagio:

> Quizás el plagio pertenece por derecho propio a la cultura post-libro, puesto que sólo en una sociedad semejante puede ponerse de manifiesto lo que la cultura del libro, con sus genios y autores, tiende a ocultar: que la información es más útil cuando interactúa con otra información que cuando se deifica.[34]

Esa es la línea de pensamiento que sigue también Fernández Porta al conceptualizar el *homo sampler*, si bien en este caso se establece una diferencia fundamental con

[31] RODRÍGUEZ MARCOS, Javier: «Los peligros de 'rehacer' la obra literaria de Borges», *El País*, 2011, <https://elpais.com/cultura/2011/10/01/actualidad/1317420001_850215.html> (04/02/2026).

[32] JENKINS, Henry: *Piratas de textos. Fans, cultura participativa y televisión,* Barcelona: Paidós, 2010.

[33] GÓMEZ TRUEBA, Teresa: «All we are saying is give piece a chance», en Agustín Fernández-Mallo (ed.): *Blog Up. Ensayos sobre cultura y sociedad*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2012, pp. 11-12.

[34] CRITICAL ART ENSEMBLE: «Plagio utópico e hipertextualidad en la cultura electrónica», *El Paseante,* n.º 27-28, 1998, p. 39.

el plagiador, pues su intencionalidad es diferente y los objetivos que se persiguen resultan otros: «la diferencia entre samplear y plagiar es bien clara, y la resistencia a reconocer la originalidad del sampleador es un prejuicio posmoderno».[35] Por tanto, trabajar sobre piezas preexistentes no conlleva una ausencia de originalidad, pues su reconfiguración supone en sí mismo un acto creativo, y, como tal, conlleva una redimensión de la idea de autor. De hecho, esto ha producido que las propias figuras de los autores sean sampleadas: basta una rápida exploración en la red social para encontrar la cantidad masiva de cuentas que hay impostando un imposible Jorge Luis Borges, pero también autores actuales como Mario Vargas Llosa o Lucía Etxebarria.[36] Con independencia de la intencionalidad, por lo general, homenajes y creaciones de fans sin ánimo de crear perjuicios, vemos que son muchos los usuarios que quieren ser su autor admirado en las redes y emplear ese espacio a modo de tributo. La simulación puede ser muy completa, y en algunos casos bordear el engaño o *hoax*,[37] pero el grueso de los casos que hemos documentado[38] buscan una transustanciación de la imagen del autor hecho fetiche para establecer una máscara avatárica que no pretende realmente el engaño ni la suplantación, refundiendo texto e imagen para canalizar en Twitter una comunicación mediada entre receptores y autores por quien interpreta el papel del escritor.

La máscara, el avatar que permite ocultar el rostro en juego carnavalesco es, en realidad, una constante en los entornos de sociabilidad digital: no importa siquiera si se usa un nick o si está empleando el nombre real dentro de una red determinada de contactos. Cuando el usuario se conecta a la red lo hace a través de su dispositivo

[35] FERNÁNDEZ PORTA, Eloy: *Homo Sampler. Tiempo y consumo en la Era Afterpop*, Barcelona: Anagrama, p. 161.

[36] En este caso, es justo recordar un usuario anónimo asumió la identidad de la escritora con clara intención humorística, empleando para ello un comportamiento próximo al ciberacoso mediante suplantación, aunque en ningún caso con pretensiones de que la suplantación fuera percibida como verosímil: era claramente imposible que fuera ella. El papel se asumía en Twitter publicando tuits, interactuando con los demás usuarios, etc., encarnando a la escritora-personaje, al menos hasta que en febrero de 2011 —y tras dos años de reclamaciones— la auténtica Etxebarria consiguió que Twitter cancelara la cuenta de ese usuario no identificado.

[37] En español es predominante la traducción *bulo*. La forma inglesa se utiliza en referencia a la distribución de noticias falsas a través de internet, con el objetivo de divulgar lo máximo posible el engaño, hasta tal punto que algunos se han convertido en memes, o leyendas urbanas, como los gatos enanos en botella (uno de los primeros bulos mundiales de difusión por internet a través de cadenas de correos electrónicos), que Nostradamus predijo el atentado del 11 de septiembre de 2001 en Nueva York, cadenas de solidaridad, etc. Aunque pueden esconder intereses como la recolección de datos (cuentas de correo electrónico), o iniciar una campaña de publicidad viral, no es extraño que algunas nazcan con la simple intención de confundir a los crédulos.

[38] ESCANDELL MONTIEL, Daniel: «Reinventando a los autores: Borges y Gómez de la Serna, tuiteros. Fenómenos de apropiación y difusión literaria en la red social», *Revista de Alces XXI. Journal of Contemporary Spanish Literature & Film*, n.º 2, 2016, pp. 71-113.

de acceso y entra en webs o servicios digitales que le exigen que dé una serie de datos personales (que nadie, en esencia, comprobará) y que acompañe a ese perfil habitualmente de fotografías o ilustraciones que le identifiquen o bien que permitan configurar y personalizar el entorno de su espacio en esa red. Esto está relacionado con la idea tecnorromanticista que identifica Fernández Mallo para impulsar la necesidad creativa y relacional del usuario de la red:

> La persona en su habitación, aparentemente aislada, recibiendo trozos de mundo a través de una pantalla y de una tecnología que, en el fondo, no entiende pero le proporciona placer. Necesariamente tendrá que desarrollar un nuevo tipo de intuición, no lineal, para manejar y componer algo que, de lo contrario, serían sólo datos caóticos. Cada uno será un DJ, un DJ de la vida.[39]

A la reutilización y refundición posmoderna que hemos visto debe sumarse la (re) generación identitaria en la red como práctica creativa para comprender en toda su dimensión la apropiación también del nombre e imagen del autor, no solo de textos de terceros. La segmentación de la personalidad en los entornos sociales digitales es un comportamiento común y eso tiene, por supuesto, su reflejo en los modelos de creación de textos ficticios en los mismos espacios de virtualidad. En estos contextos de relación social el individuo es muchos individuos y, en consecuencia, muchos otros. Estas pautas de conducta son una consecuencia natural de lo que sucede en el entorno real, pues las personas no son tampoco iguales en el trabajo que en su vida privada, por ejemplo. La capa de interacción digital que supone la mediación de la tecnología —el dispositivo que nos sirve de puerta de acceso a la red— es en sí mismo un demiurgo del individuo: lo filtra, (re)genera en cada uno de los entornos que habita y refuerza la segmentación poliédrica de su persona. Señalaba Turkle que:

> Muchas manifestaciones de la multiplicidad en nuestra cultura, incluida la adaptación de personalidades online, están contribuyendo a un replanteamiento general de las tradicionales concepciones unitarias de la identidad en este contexto, las experiencias con la comunidad virtual nos ayudan a elaborar estas nuevas visiones del yo.[40]

El constructo de la personalidad pública es parcial y fragmentado, se divide y multiplica en la proliferación de espacios digitales no vinculados porque tras cada nick, tras cada imagen, hay otro yo que no tiene que ser, necesariamente, coincidente con los demás ni con el auténtico yo. El avatar, constituido en estos casos en forma de perfiles

[39] FERNÁNDEZ MALLO, Agustín: «El futuro es *Let it Be*», *Rolling Stone España*, n.º 9, p. 48.

[40] TURKLE, Sherry: «Repensar la identidad de la comunidad virtual», *El Paseante*, n.º 27-28, 1998, p. 51.

de usuario en una red social bajo la imagen y nombre de un autor, es un retrato que puede ser visto «hacia adentro, hacia fuera, el rostro como la verdadera máquina del espíritu»[41] que es capaz de exteriorizar lo interno-subjetivo de un lado del poliedro del individuo, o incluso varios de ellos, cuando no los totalmente simulados, como en los casos referidos anteriormente. Se trata, en resumen, de falsas identidades que no pueden suplantar, sino solamente simular ser esos autores. La relación con la comunidad puede establecerse, por tanto, entre iguales y los datos biográficos, y las obras de los escritores pasan a refundirse con Twitter como canal de cambio. La crisálida de esta mediamorfosis puede ser el acto directo de escritura sobre la red social o la intervención de un programa informático de diferente tipo que recombine y reprocese los textos originales, tanto con la intención de mutarlos profundamente como simplemente la de llevarlos a la nueva plataforma de publicación. Tanto en un caso como en otro, se produce un cambio por el paso de un paradigma estático (el papel) al dinámico (la pantalla), pues la recepción, la estética, los ritmos y los tiempos son otros completamente diferentes.

La influencia de este tipo de microescritura se ha consolidado también con su influencia más allá del espacio estrictamente digital. En este sentido, es especialmente importante destacar la compilación literaria al estilo *Reader's Digest* que se concibió en el libro *Twitterature: The World's Greatest Books Retold Through Twitter,*[42] en el que la reescritura en Twitter que se pretende es, en realidad, fingida. El texto fue creado por dos jóvenes autores, entonces estudiantes de la Universidad de Chicago, para componer una revisión de clásicos literarios a medio camino entre el ensayo histórico y el juego de estilo que asume la tecnoestética de Twitter, pero que no es realmente nativo de la red social. Algunos recursos particularmente humorísticos de esta propuesta de resumir en unos pocos tuits grandes clásicos literarios surgen de la *imitatio* y otros muchos de la extrema, y absurda, claro, *abbreviatio*, que impone una intertextualidad necesaria para comprender el alcance real del reduccionismo del esfuerzo llevado a cabo por estos autores. Solo así, si se conoce de antemano el texto pretendidamente resumido en tuits —por lo general, cinco o seis—, se comprende el efecto formal que se pretende y se hace efectiva su aproximación eficiente al microgénero. La estética del tuit, por tanto, trasciende el propio espacio digital y se consolida en el tradicional entorno de la hoja impresa.

[41] BREA, José Luis: *Nuevas estrategias alegóricas*, Madrid: Tecnos, 1991, p. 106.

[42] ACIMAN, Alexander y RENSIN, Emmet: *Twitterature: The World's Greatest Books Retold Through Twitter*, Londres: Penguin Books, 2009.

## 4. CONCLUSIONES

La idea de que la red social Twitter, por encima de otros espacios digitales compartidos, es un trasunto de un lugar donde conversar con otros está más que consolidada en el imaginario colectivo. Las comparaciones con una conversación en marcha y una plaza pública llevan entre nosotros casi desde la fase de consolidación inicial de esta red, y parece que el tiempo ha ido dando la razón a quienes apuntaban en esa dirección situando en el centro del debate público los temas principales de la actualidad a través dicho colectivo digital, asumiendo que es representativo del conjunto global.

La intensa relación entre el componente oral y el textual que se da bidireccionalmente en esta red hace que las hibridaciones formales den pie a formas expresivas concretas, marcadas por rasgos pragmáticos tecnológicos —ciberpragmáticos—, componentes dialógicos o conversacionales y demás condicionantes concretos que han ido siendo detectados con especial intensidad de los años noventa con la irrupción de los SMS como forma de comunicación habitual y asequible entre los usuarios. Esto tiene un impacto directo en las posibilidades creativas y escriturales que se reflejan en el tipo de resultados literarios que han ido apareciendo en Twitter. Su carácter atomista, muchas veces independiente por la presencia relativamente reciente «hilos» o cadenas de mensajes para alcanzar cierta extensión y fragmentario, unido a la sensación conversacional y, en consecuencia, vinculada con la despreocupación que caracteriza a los textos de desecho, textos funcionales, sí, pero alejados de consideraciones formales que sí se imponen sobre los textos que se destina a su preservación, evaluación o difusión, hacen que la atención recibida por estas escrituras sea muy variable. Sin embargo, la falta de planificación para su conservación es un aspecto mucho más común y generalizado: la conversación es acelerada, masiva y los mensajes van quedando relegados rápidamente en la línea temporal, tanto de los receptores como en los usuarios, incluso cuando se opta por una configuración no necesariamente cronológica para leer los mensajes puesto que se puede optar por una ordenación que da prioridad a lo que un algoritmo considera que son mensajes destacados para nosotros.

En definitiva, esta volatilidad textual, más percibida que real, ha creado el caldo de cultivo necesario para impulsar los fenómenos apropiacionistas textuales e identitarios que hemos expuesto anteriormente. La conquista del espacio público que supone una red como Twitter ha conllevado la ocupación de una virtualidad identitaria a través de los mecanismos de inscripción de usuario normalizados que ofrece el propio sistema, haciendo del discurso literario en su plataforma no solo una vía de acción creativa que ha dado impulso renovador a microgéneros, sino también una forma de inscripción personal que no necesariamente se asocia con los signos identitarios que se representan y que hacen posible que tengamos decenas de Borges, por ejemplo.

Sin embargo, es importante tener en consideración que los mecanismos de descubrimiento, recuperación e indexación textual de Twitter operan con normalidad y el archivo de esta red acepta búsquedas avanzadas, por lo que, si bien para los paseantes de la web sí es posible creer que lo dicho quedó en el pasado, lo cierto es que el componente benthamiano ha registrado la conversación. Que no esté en primera línea de la cronología de mensajes de los usuarios no significa que haya sido olvidado: ha sido, de hecho, archivado y queda procesado dentro del sistema. Como hemos expuesto, pese a que existe la percepción de que estamos ante un flujo conversacional, y muchos factores apuntan en esa dirección, esta queda perfectamente registrada. La oralidad percibida es, en realidad, permanente, en cuanto lo es la base de datos sobre la que se construye y almacena la información genera cada día Twitter, pero esta hibridación a múltiples niveles es la que está caracterizando los sistemas de comunicación que el mundo virtual está estableciendo como espacios compartidos y públicos haciendo de ellos, en efecto, una plaza inasible donde es posible encontrarse con casi cualquier persona, o la apariencia de ella.

PARTE V

# Emociones y cultura escrita

32

# Grafitis y comunidades emocionales (siglos XVI-XVIII)

Véronique Plesch

*Colby College*[1]

## 1. LOS GRAFITIS DE ARBORIO COMO FUENTE PARA LA HISTORIA DE LAS EMOCIONES

Debemos a la historiadora Barbara H. Rosenwein la noción de «comunidad emocional», entendida como «grupos en los que las personas se adhieren a las mismas normas de expresión emocional y valor, o devalúan las mismas emociones o su expresión».[2] Para estudiar las comunidades emocionales, Rosenwein aconseja «tener en cuenta toda la panoplia de fuentes que estos grupos produjeron»[3] y crear un dossier de fuentes para cada comunidad emocional.[4] Como espero demostrar, los grafitis constituyen una tal fuente y las inscripciones que aparecen sobre los frescos de una pequeña capilla rural en la Italia del norte nos ofrecen un caso particularmente rico. De hecho, ninguno de los otros lugares que conozco ofrece un corpus tan amplio, y esta riqueza me ha permitido un análisis a fondo. En el transcurso de casi tres décadas de trabajo sobre los grafitis de Arborio (y ejemplos relacionados), he considerado esta práctica de escritura desde una variedad de perspectivas, que tendré la oportunidad

[1] Gracias a Antonio Castillo Gómez y a Verónica Sierra Blas por haberme invitado al congreso y haber sugerido este marco teórico que me resultó muy fructífero. Quisiera también agradecer a Annie Muller, David Simon y Louis Alexander Waldman por su ayuda en la preparación de mi ponencia. También me beneficié de la sesión en la que Clifford Davidson me invitó a participar en 2010, «Acting the Bully: Bullying in Drama and Society», en el *45th International Congress on Medieval Studies*, Medieval Institute, Western Michigan University, Kalamazoo. Este encuentro, en el que participó la psicoanalista Sheila White, me permitió pensar en la idea del acoso de las imágenes sacras y mi reflexión está en deuda con su aportación.

[2] ROSENWEIN, Barbara H.: *Emotional Communities in the Early Middle Ages*, Ithaca, Nueva York-Londres: Cornell University Press, 2006, p. 2. A menos que se indique lo contrario, todas las traducciones son de la autora.

[3] ROSENWEIN, Barbara H.: «Problems and Methods in the History of Emotions», *Passions in Context: International Journal for the History and Theory of Emotions*, n.º 1, *Writing Emotions*, 2010, p. 1.

[4] Ibídem, p. 12.

**Fig. 1.** San Antonio Abad, Oratorio de San Sebastián, Arborio (Italia). Fotografía de Véronique Plesch.

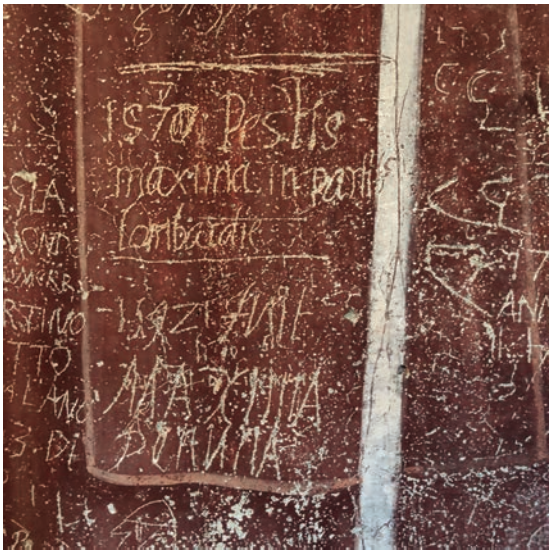



**Fig. 2.** Grafitis sobre la figura de San Antonio Abad: «1570 pestis maxima in partibus Lombardie» (En 1570 hubo una gran peste en partes de Lombardía) y «1592 fuit maxima penuria» (En 1592 hubo mucha escasez). Oratorio de San Sebastián, Arborio (Italia). Fotografía de Véronique Plesch.

de recapitular, pero aquí me gustaría examinarla en el marco ofrecido por el concepto de comunidad emocional.

Hace muchos años, cuando estaba investigando ciclos pictóricos de la pasión de Cristo, visité el pequeño oratorio de San Sebastiano en Arborio, un pueblo en la llanura piamontesa, a medio camino entre Turín y Milán. Al fotografiar los frescos, noté grafitis en algunos de ellos. La mención de una «gran peste», rasguñada sobre el cuerpo de San Antonio Abad, me resultó a la vez inquietante y, sin embargo, muy conmovedora y así inicié una reflexión que aún continúa (Figs. 1 y 2). Volví a Arborio varias veces con el objetivo de registrar todos los grafitis para tratar de entender lo que los había motivado. Investigando el fenómeno de los grafitis sobre frescos, me di cuenta de que el caso de Arborio no es único, pero, a causa de la abundancia de sus grafitis, es un testimonio privilegiado: he logrado descifrar más de ciento cincuenta inscripciones, que forman un corpus notablemente coherente y que fue realizado durante cuatro siglos, del XVI hasta el siglo XIX. La mayoría de los grafitis están en italiano, con algunos más antiguos en latín[5]. Todos poseen la misma estructura: em-

[5] Y uno en francés, hecho por soldados quienes vinieron al pueblo durante la guerra por la sucesión del

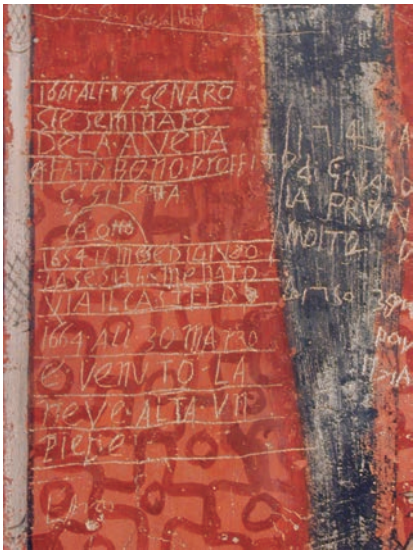



**Fig. 3.** Grafitis sobre la figura de San Sebastián: «1661 a li 17 genaro si è seminato dela avena à fato bono proffito, G.ⁱ Giletta» (El 17 de enero de 1661 sembramos avena y obtuvimos una buena cosecha, Giovanni Giletta); «1654 (a otto) il mese di giug(n)o la Sesia ha menato via il castelo» (A 8 de junio de 1654 el (rio) Sesia se llevó el castillo); «1664 a li 30 marzo è venuto la neve alta un piede» (El 30 de marzo de 1664 nevó a la altura de un pie). Oratorio de San Sebastián, Arborio. Fotografía de Véronique Plesch.

piezan con la fecha, por lo general con el año al principio, y registran eventos importantes de la vida de esta comunidad rural, entre los cuales unos pocos son positivos, como cosechas especialmente buenas; pero que en su mayoría son negativos, como inundaciones, intensas nevadas (Figs. 2 y 3), escasez, plagas, epizootias y epidemias (con varias menciones de la peste). También encontramos noticias de guerra, en particular, un conjunto de inscripciones relacionadas con las dos guerras de sucesión de Montferrato, en el siglo XVII. Otros temas incluyen noticias de interés local, por ejemplo, la muerte de notables y la construcción de carreteras y puentes.

El corpus es igualmente coherente en términos de colocación: las inscripciones se concentran en los santos (Fig. 1). Está claro que las pinturas narrativas del ciclo de la Pasión fueron elegidas como soporte por falta de espacio en las de los santos. Solo las primeras tres escenas recibieron inscripciones (más recientes), con una mayoría en la primera, la entrada de Cristo en Jerusalén (Fig. 4).

En el 1999, organicé con Béatrice Fraenkel una sesión para la sexta conferencia de la Asociación Internacional para el estudio de las relaciones entre texto e imagen (International Association of Word and Image Studies / Association Internationale pour l'Étude des Rapports entre Texte et Image). Nuestro objetivo era revisar críticamente las suposiciones comunes de los grafitis, por lo que preguntamos si esta «actividad de escritura (es) siempre ilícita, popular, obscena, anónima, apresurada, informal y

Montferrato: «1626 le 2 aoust Arbero a logé 5 soldatz du regimᵗ de Mʳ de Sᵗ Paul de Grammont» (2 de agosto de 1626, Arborio ha alojado 5 soldados del regimiento de Mʳ de Sᵗ Paul de Grammont).

**Fig. 4.** Oratorio de San Sebastián, Arborio: inicio del ciclo de la Pasión y santos. Fotografía de Véronique Plesch.

efímera». El corpus de Arborio, junto con los abundantes ejemplos similares que han sobrevivido, confirma con certeza la necesidad de una reevaluación.[6]

La concepción del grafiti como informal y efímero se contradice —en todo caso en Arborio— con la homogeneidad de las inscripciones, por la longevidad de la práctica, y por la gravedad de los temas, eventos de importancia que conciernen una comunidad entera, grabados para la posteridad. El carácter popular del grafiti también es contradicho por el hecho de que, dado el nivel muy bajo de alfabetización en esta zona rural aún en los siglos XVIII y XIX, solo las élites eran capaces de escribir en las paredes del oratorio.[7] Aunque pocas inscripciones están firmadas, es notable que el nombre

[6] En este punto, he identificado más de 100 casos de grafitis en frescos medievales y renacentistas; pero, como he mencionado en varios de mis artículos, los historiadores del arte tienden a no ver los grafitis, lo que, obviamente, dificulta la elaboración de un corpus. Véase, por ejemplo: PLESCH, Véronique: «Beyond Art History: Graffiti on Frescoes», en Troy Lovata y Elizabeth Olton (coord.): *Understanding Graffiti: Multidisciplinary Studies from Prehistory to the Present*, Walnut Creek: Left Coast Press, 2015, pp. 45-57 (reimpreso en el mismo año, Abingdon-Nueva York: Routledge, pp. 47-57).

[7] Véase, por ejemplo, un documento, de fecha 22 julio de 1769, en el cual los habitantes de Arborio aceptan los gastos para la renovación de la iglesia parroquial. El documento contiene 96 firmas, de las que 43 son

de la localidad se encuentra con frecuencia (y también su escudo de armas).[8] Todos los grafitis conciernen a eventos de carácter público, referentes a la comunidad entera, como las epidemias de peste. El individuo (que firme o no) se hace portavoz en una empresa comunitaria, que manifiesta «intereses, valores y objetivos comunes», o sea elementos que, según Rosenwein, son compartidos por los miembros de una comunidad emocional.[9] El hecho de que la práctica perduró durante al menos cuatro siglos (y, como es sugerido por otros ejemplos, es muy probable que haya empezado antes) indica que fue por lo menos tolerada por las autoridades, y, aún más importante, demuestra la eficacia del trabajo que se realizó.

## 2. LOS GRAFITIS DE ARBORIO COMO CRÓNICA

Aunque Rosenwein (y otros eruditos que estudian emociones), no mencionan los grafitis como fuente, el corpus de Arborio es muy comparable a una de las fuentes consideradas por ellos: las crónicas que, después de todo, es una lista de eventos públicos. El volumen *Early Modern Emotions: An Introduction*, editado por Susan Broomhall,[10] contiene un ensayo en el cual Erika Kuijpers explica cómo las crónicas pueden servir al estudio de las emociones ya que describen eventos y circunstancias que, al impactar en comunidades, provocan emociones.[11] Kuijpers propone un protocolo analítico de tres pasos. Primero, el análisis de la semántica, el fraseo, la expresión emocional y la descripción; luego, la interpretación de la selección, la omisión y la estructuración del material, la elección del género, la perspectiva narrativa y la organización; y, finalmente, recomienda considerar el texto como un objeto comunicativo, mnemotécnico y emocional y con ello, el contexto social y cultural de su producción, su uso (previsto) y su vida futura.[12]

Resulta que este es prácticamente el tipo de escrutinio al que he sometido los grafitis de Arborio en varias de mis publicaciones. Ya he mencionado la estructura sintáctica que resulta invariable, igual para cada inscripción, y el contenido, también

cruces (44,79 %). Archivio di Stato de Vercelli, Arborio, 16:3. Otros documentos contienen un porcentaje de cruces aún más importante. Sobre la base de los documentos que he consultado, el promedio es un poco menos del 50 %.

[8] He registrado 18 instancias del nombre del pueblo, Arborio o Arboro, como solía llamarse en el pasado. Véase: QUAGLIA, Riccardo, BAZZANO, Debora y CAMURATI, Walter: *Arborio: Storia, arte, fede, economia, tradizioni,* Arborio: Comune di Arborio e Vercelli - Provincia di Vercelli, 2004, p. 33.

[9] ROSENWEIN, Barbara H.: *Emotional Communities…*, p. 24.

[10] BROOMHALL, Susan (coord.): *Early Modern Emotions: An Introduction*, Abingdon: Routledge, 2017.

[11] KUIJPERS, Erika: «Histories, chronicles and memoirs» en Susan Broomhall (coord.): *Early Modern Emotions…*, pp. 102-105.

[12] Ibídem, p. 103.

muy estandarizado, ya que está centrado en eventos. También debo señalar que en ninguna parte de este corpus encontramos reacciones emocionales ante estos eventos, una característica que coincide con la observación de Kuijpers, que las crónicas «usualmente contienen poco lenguaje emocional».[13] Pero eso no es sorprendente ya que, después de todo, como Rosenwein observa, ninguna de las cosas que comunican emociones (gestos, manifestaciones físicas, palabras, exclamaciones, lágrimas) «son la emoción si misma; solo son síntomas que deben ser interpretados, tanto por la persona que los siente como por los observadores».[14] Se puede extender esta observación a nuestros intentos de entender las motivaciones del acto de escribir sobre frescos. Kuijpers opina que el acto de relatar en una crónica puede considerarse como un acto de preocupación, reaccionando a «la interrupción, el desorden y la discontinuidad en la existencia de las comunidades locales».[15]

Y, de hecho, la crónica de Arborio no cuenta una historia feliz. Al inventariar las inscripciones y al considerar las que son inequívocamente positivas o negativas, me di cuenta de que casi el 84 % de ellas son negativas y que se refieren a acontecimientos completamente fuera del control de los habitantes. Pero eso no es sorprendente, ya que, como escribe Jean Delumeau, las comunidades de la Edad Moderna «se dedicaban a un diálogo permanente con el miedo».[16] Para combatir el miedo, se podía, por ejemplo, tratar de predecir el futuro, buscando «signos» que anunciaran hambrunas y otras calamidades, tales como cometas y eclipses, que aparecen también en nuestros grafitis.[17] Cabe señalar que el libro de Broomhall sobre las emociones contiene un ensayo sobre «Maravillas de la naturaleza» que cita tales fenómenos.[18]

Como recurso frente a tales eventos y a las calamidades que anunciaban, la religión ofrecía el recurso principal, y, en particular, la protección de los santos. Las inscripciones, ubicadas sobre las figuras santas, constituyen el testimonio tangible de una interacción física, que es, como he comentado en otros trabajos, de tipo devocional. Estos grafitis revelan la esperanza de que a través de ellos se podrá alcanzar a la figura santa: agradeciéndola por acontecimientos positivos y rogándola por la protección frente a los negativos. Y es obvio que no podemos olvidar la dimensión emotiva de la devoción; Broomhall incluye un ensayo sobre los objetos devocionales, en el cual Mary Laven nota que esas prácticas se ubican a la intersección «de lo material y de lo emocional en las culturas religiosas.» Laven agrega que esa intersección corresponde

[13] Ibídem.

[14] ROSENWEIN, Barbara H.: *Emotional Communities…*, p. 27.

[15] KUIJPERS, Erika: «Histories, chronicles and memoirs… », p. 102.

[16] DELUMEAU, Jean: *La Peur en Occident, XIV^e^-XVII^e^ siècles*, París: Fayard, 1978, p. 12.

[17] Un eclipse a las dos de la tarde del día 12 de mayo 1706 y un cometa en febrero 1744, mencionados en tres inscripciones.

[18] SPINKS, Jennifer: «Wonders of nature», en Susan Broomhall (coord.): *Early Modern Emotions…*, pp. 293-297.

con otra «entre la doctrina promulgada y la practica efectiva».[19] Podríamos decir que los grafitis de Arborio también ocupan estas intersecciones.

La elección del lugar es en sí misma significativa: situado en las afueras de la aldea (y por lo tanto preferido a la iglesia parroquial, más céntrica), el oratorio y las inscripciones actuaron como un muro simbólico de protección. Esta idea se ve corroborada por el hecho de que los edificios en los cuales encontramos grafitis sobre frescos que, como en Arborio, conciernan acontecimientos comunales, están todos situados en el límite de las poblaciones. También es revelador que el verbo más usado en los grafitis de Arborio para referirse a los eventos amenazantes, ya se trate del paso de ejércitos extranjeros, inundaciones impredecibles, desastres meteorológicos, o epidemias, es «è venuto» o «è venuta» («ha venido»).[20]

## 3. EL TRABAJO DE LA ESCRITURA

Nuestros grafitis pueden también considerarse como marcas dejadas por un ritual destinado a imponer estructura y significado a acontecimientos perturbadores, una función que a menudo se atribuye a los rituales. La agrupación de eventos (no solo negativos) sobre las paredes de Arborio funciona de manera parecida a los rituales: se lucha contra la inseguridad humana estableciendo una continuidad entre pasado, presente y futuro. Este intento, como dijo un especialista de los rituales, «de hacer el futuro predecible haciéndolo conforme con el pasado»,[21] se ejemplifica en Arborio por la estandarización de las inscripciones y por su carácter repetitivo.

Y hablando del pasado, los grafitis de Arborio se corresponden con la definición de Historia del *Oxford English Dictionary*: «un registro continuo y metódico (…) de eventos públicos». Todas las inscripciones se refieren a Arborio, están escritas en tercera persona y en tiempo pasado, lo que no es sorprendente ya que, según Michel de Certeau, «la historia es un discurso en tercera persona».[22] Certeau nos explica que la escritura de un acontecimiento en tiempo pasado constituye un discurso de separación entre el pasado y el presente. Al ser inscritos en las paredes del oratorio, los eventos fueron sacados del presente y colocados para siempre en el pasado. Certeau demuestra que tal distanciamiento es lo que permite al presente ser autónomo, un tema de importancia crítica para Arborio, cuya independencia fue

[19] LAVEN, Mary: «Devotional objects, en Susan Broomhall (coord.): *Early Modern Emotions…*, p. 156:

[20] Hay 22 inscripciones que usan este verbo.

[21] KLUCKHOHN, Clyde: «Myths and Rituals: A General Theory», *Harvard Theological Review*, vol. 35, n.º 1, 1942, pp. 45-79; Véase también: BELL, Catherine: *Ritual Theory, Ritual Practice*, Nueva York-Oxford: Oxford University Press, 1992, p. 120.

[22] CERTEAU, Michel de: *L'Écriture de l'histoire,* Paris: Gallimard, 1975, p. 60.

regularmente amenazada por invasiones y desastres naturales. El hecho de escribir sobre las paredes del oratorio contribuyó al establecimiento de límites y tuvo un efecto transformador.

Se puede pensar que los habitantes de Arborio fueron espectadores (o incluso víctimas) y no actores en la historia, pero a medida que los eventos fueron inscritos en las paredes del oratorio, se hicieron parte de la historia del pueblo. Por otro lado, la escritura introdujo un elemento activo en una experiencia que de otro modo hubiera sido pasiva. Y esta es una de las funciones de los rituales: Clyde Kluckhohn dijo que los rituales dan «algo que hacer»;[23] mientras que Victor Turner los define como un proceso activo capaz de introducir cambios.[24] La inscripción de acontecimientos en Arborio cumple una serie de funciones: de tipo devocional, ritual y conmemorativo. Pero cualquiera que sea la función, lo que es central es que es un acto y que ese acto induce cambios.

En un artículo publicado en 1941, en el cual preguntaba «¿Cómo reconstituir la vida afectiva de antaño?», Lucien Febvre declaraba que la sensibilidad era entonces un tema nuevo para la historia.[25] Al definir el término, lo relacionaba con «la vida afectiva» y sus manifestaciones, y afirmaba que «en la base de la vida afectiva, están las emociones»,[26] agregando que las emociones no son reacciones automáticas, sino «un tipo nuevo de actividad», refiriéndose a los trabajos del psicólogo Henri Wallon.[27]

Como ya dije, en Arborio el acto de escribir en las paredes del oratorio introdujo un elemento activo en una experiencia pasiva. Para Béatrice Fraenkel, los «escritos expuestos» son esencialmente «escritos de acción» (écrits d'action).[28] Para esta estudiosa, tales escritos pueden cumplir una amplia gama de funciones: pueden actuar sobre los demás y sobre uno mismo, informar, conmemorar u honrar. Teniendo en cuenta la avalancha de escritos expuestos que aparecieron en Manhattan después del

[23] KLUCKHOHN, Clyde: «Myths and Rituals… », p. 71

[24] TURNER, Victor: *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Chicago: Aldine, 1969.

[25] FEBVRE, Lucien: «La sensibilité et l'histoire: Comment reconstituer la vie affective d'autrefois?» *Annales d'histoire sociale*, vol. 3, n.º 1-2, 1941, pp. 5-20. Es fascinante leer las líneas en las que Febvre evoca el tipo de historia que entonces aún estaba por realizarse y notar que, desde 1941, algo se ha avanzado: «No tenemos una Historia del amor, ahora que lo pienso. No tenemos una Historia de la muerte. No tenemos una Historia de la piedad, ni tampoco de la crueldad. No tenemos una Historia de la alegría. Gracias a las síntesis de Henri Berr, tuvimos un esbozo de una Historia del miedo» (p. 18). Febvre reclamaba «la apertura de una amplia investigación colectiva sobre los sentimientos fundamentales de los hombres y sus modalidades». Desde entonces, se puede mencionar a Ariès, Delumeau, y, más directamente en el campo de la Historia de las emociones, a Reddy, Nussbaum, Rosenwein, entre otros muchos. Para una excelente introducción a la cuestión de las emociones en la investigación histórica, junto con una reflexión sobre los temas en juego, véase: BOQUET, Daniel y NAGY, Piroska: «Una storia diversa delle emozioni», *Rivista storica italiana*, vol. 128, n.º 2, 2016, pp. 481-520.

[26] FEBVRE, Lucien: «La sensibilité et l'histoire… », p. 6.

[27] Ibídem, p. 7.

[28] FRAENKEL, Béatrice: *Les Écrits de New York. Septembre 2001*, París: Textuel, 2002, p. 23.

11 de setiembre 2001, Fraenkel nota que este caso particular de actividad de escritura consoló y expresó luto; pero también respondió a la destrucción que sufrió la ciudad, constituyendo un nuevo espacio público. En Manhattan, como en Arborio, la escritura se convirtió en una obra cívica colectiva: la obra de una comunidad emocional.

Lo que ocurrió en Manhattan y en Arborio es comparable a lo que los psicólogos llaman una «estrategia de afrontamiento» (*coping mechanism*) o lo que la socióloga Arlie Russell Hochschild llama «emotion work».[29] De hecho, Freud habla del «trabajo» del luto, pues para que este se cierre (y no conduzca a la melancolía) se requiere el reconocimiento de la pérdida y establecer un acuerdo con la realidad.[30] Cathy Caruth define el trauma como «la respuesta a un evento o eventos imprevistos o abrumadoramente violentos, que, al ocurrir, no son percibidos por completo; pero vuelven más tarde en *flashbacks*, pesadillas y otros fenómenos repetitivos».[31] Lo que Freud llamó «neurosis traumática» y lo que ahora referimos como «trastorno por estrés postraumático», debe entenderse como intentos de comprender el evento traumático. En el 1997 James Pennebaker escribió en la revista de la Sociedad Americana de Psicología: «Durante la última década, un número creciente de estudios han demostrado que cuando las personas escriben sobre experiencias emocionales, se producen importantes mejoramientos en la salud física y mental».[32] Y esto coincide con lo que Febvre ya intuía cuando afirmaba que «la mejor manera de reprimir una emoción es representar con precisión los motivos o el objeto».[33]

Para Rosenwein, las comunidades emocionales no son el producto de unas pocas emociones, sino, al contrario, de constelaciones o conjuntos de ellas.[34] Es el caso de Arborio, y esto me ayuda a entender por qué varios enfoques, que revelan emociones diferentes, me han sido útiles en mi intento de comprender este fenómeno. Varias emociones, pero también emociones contradictorias, revelando ambivalencias. Y Febvre nos explica que «hay ambivalencia en todo sentimiento humano. Digamos, en resumen, que todo sentimiento humano es tanto él mismo como su contrario».[35]

[29] HOCHSCHILD, Arlie Russell: «Emotion Work, Feeling Rules, and Social Structure», *American Journal of Sociology*, 85, n.º 3, 1979, pp. 551-575. Hochschild ofrece la siguiente definición: «un acto deliberado de intentar cambiar en grado o calidad una emoción o sentimiento», p. 561.

[30] FREUD, Sigmund: «Trauer und Melancholie», *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*, vol. 4, n.º 6, 1917, pp. 288-301.

[31] CARUTH, Cathy: *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History,* Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1996, p. 91: «la respuesta a un evento violento inesperado o abrumador o eventos que no se comprenden completamente a medida que ocurren, pero regresan más tarde en flashbacks repetidos, pesadillas y otros fenómenos repetitivos».

[32] PENNEBAKER, James W.: «Writing about Emotional Experiences as a Therapeutic Process», *Psychological Science*, vol. 8, n.º 3, 1997, pp. 162-166; p. 162.

[33] FEBVRE, Lucien: «La sensibilité et l'histoire… », p. 9.

[34] ROSENWEIN, Barbara H.: *Emotional Communities…*, p. 26.

[35] FEBVRE, Lucien: «La sensibilité et l'histoire… », p. 11.

Los grafitis de Arborio son testigos de una interacción física entre el espectador y la imagen, y esta interacción no se detiene en la superficie de las imágenes, ya que aquí tenemos verdaderos grafitis, en el sentido etimológico del término. Aunque la incisión puede aparecer como la técnica más barata y fácil, que no requiere ningún material para escribir, tinta o pintura, solo un instrumento afilado, es una opción profundamente significativa. En lugar de un contacto superficial, como en las marcas trazadas sobre la superficie, la incisión se adentra profundamente en la carne pictórica del santo, convirtiendo el *intonaco* del fresco en una zona liminal entre el espectador y lo divino. Aquí podemos pensar en el concepto de Erwin Panofsky de «inmersión contemplativa», con la cual describe la interacción entre el devoto y las obras del arte devocional.[36] Las inscripciones de Arborio, por lo tanto, ofrecen un testimonio tangible de una interacción física, y esta interacción es de tipo devocional, porque implica la esperanza de que a través de ella se alcanzará la figura sagrada: agradecida por las cosas buenas, por ejemplo, una cosecha abundante; y rogada de protección contra las desgracias, como guerras, desastres naturales, etc.

Pero si expresar devoción es el lado positivo de esa interacción con las figuras representadas, también hay un lado negativo, violento, agresivo y transgresor después de todo, los grafitis dañan las pinturas. Quizás no por casualidad, el oratorio está dedicado a San Sebastián, cuyo cuerpo fue perforado por flechas y quien aparece representado no menos de tres veces en el templo. Podríamos decir que los grafitis de Arborio son una forma de acoso psicológico, una manera de asegurarse que los santos hagan su trabajo. El impulso que observamos es muy similar al del ritual medieval de la humillación de los santos estudiado por Patrick Geary. De manera comparable al funcionamiento del orden social feudal, una red de obligaciones recíprocas unía a humanos y santos; por ello, cuando un santo no rendía el servicio esperado a cambio de la devoción, era castigado. Imágenes y reliquias eran arrojadas al suelo, cubiertas de espinas, asaltadas verbalmente y, a veces, golpeadas. La humillación de los santos no era una reacción espontánea, sino un ritual rigurosamente definido. Los laicos también interactuaban violentamente con las figuras santas, como el arzobispo de Rouen registró en sus visitas pastorales de 1250: cada vez que las cosechas eran amenazadas o destruidas por el mal tiempo, las estatuas de la Virgen y de los santos patrones eran arrojadas al suelo, azotadas e insultadas.[37] Estas prácticas son útiles para comprender por qué los grafitis de San Sebastián de Arborio se encuentran casi exclusivamente en las representaciones individuales de los santos, que poseen una calidad verdaderamente icónica.

Geary señala que «la humillación de los santos era un medio por el cual las comu-

[36] PANOFSKY, Erwin: «Imago Pietatis: ein Beitrag zur Typengeschichte des "Schmerzensmannes" und der "Maria Mediatrix"», en *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburstag*, Leipzig: E. A. Seeman, 1927, p. 264: «kontemplative Versenkung».

[37] HEERS, Jacques: *Fêtes des fous et carnavals*, París: Fayard, 1983, p. 53.

nidades, de otra manera impotentes, podían obtener reparación de las quejas. Tanto para monjes y canónigos como para siervos, esta fue una forma de autoayuda: acudir directamente a los poderes sobrenaturales y rogarles o presionarles para que hagan su trabajo».[38] Habrán notado los términos que usa Geary: «comunidades impotentes» que ejercen esta violencia como «una forma de autoayuda», en la que se ruega o incluso se acosa a las figuras santas. En ese sentido, corresponden a lo que Sarah Randles, basándose en los trabajos de estudiosos como Alfred Gell,[39] Caroline van Eck,[40] Oliver Harris y Tim Flohr Sørensen[41] y Sara Ahmed,[42] expone: «las emociones existen en un mundo material, (…) y afectan y son afectadas por él. Los objetos materiales, por lo tanto, pueden usarse como evidencia de las emociones del pasado, y al mismo tiempo la historia emocional de un objeto es necesaria para comprender su materialidad».[43]

¿Y si las inscripciones de Arborio fueran tanto intercesoras como coercitivas, capaces de adorar y desfigurar las imágenes de los santos en un mismo acto? Según el psicoanalista David Mann, «tener problemas con el amor también significa tener problemas con el odio» y, por el contrario, «los problemas con el odio son esencialmente problemas con el amor».[44] La psicoanalista Sheila White comenta cómo el amor implica dependencia y por lo tanto nos lleva a odiar a los que amamos cuando «nos frustran, lo que es inevitable, y nos hacen odiar el hecho de nuestra dependencia». Esta es la razón por la cual White opina que el acoso psicológico no es más que «una búsqueda inútil de amor y reconocimiento».[45] O, como escribió una psicoanalista británica, «el problema con el amor, se podría decir, es que necesariamente también suscita odio».[46]

## 4. GRAFITIS COMO PALIMPSESTO

De la misma manera que, en origen, las imágenes eran destinadas a la devoción y no a ser agredidas; el oratorio, lugar de culto, no estaba concebido para registrar la

[38] GEARY, Patrick: «Humiliation of Saints», en *Saints and their Cults: Studies in Religious Sociology, Folklore and History*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983, p. 137.

[39] GELL, Alfred: *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford: Clarendon Press, 1998, pp. 17-18.

[40] VAN ECK, Caroline: *Art, Agency and Living Presence: From the Animated Image to the Excessive Object*, Leiden: Leiden University Press, 2015.

[41] HARRIS, Oliver J. T. y SØRENSEN, Tim Flohr: «Rethinking Emotion and Material Culture», *Archaeological Dialogues*, vol. 17, n.º 2, 2010, p. 18.

[42] AHMED, Sara: *The Cultural Politics of Emotion,* Nueva York: Routledge, 2014.

[43] RANDLES, Sarah: «Materiality», en Susan Broomhall (coord.): *Early Modern Emotions…*, p. 19.

[44] MANN, David: «Introduction: The Desire for Love and Hate (by Way of a Poetic Polemic)», en David Mann (coord.): *Love and Hate: Psychoanalytic Perspectves*, Nueva York: Brunner-Routledge, 2002, p. 3.

[45] Comunicación personal, mayo 2010; véase también: WHITE, Sheila: *An Introduction to the Psychodynamics of Workplace Bullying*, Londres: Karnac Books, 2013.

[46] GOTTLIEB, Sue: «The Capacity for Love», en David Mann (coord.): *Love and Hate…*, p. 68.

historia cívica del pueblo, sino que se convirtió en un lugar de memoria a lo largo de los años desde el momento en que sus paredes y sus frescos se usaron como el soporte de esta práctica de escritura. Por lo tanto, las pinturas y el oratorio son un tipo de palimpsesto, que, como manuscritos cuyo pergamino está rayado para recibir un nuevo texto, sin embargo, deja percibir el texto original.[47] En un sentido figurado, el término palimpsesto también se refiere a objetos o situaciones caracterizadas por una acumulación de capas, materiales o inmateriales. El arqueólogo Geoff Bailey habla de «palimpsesto de sentido» cuando un objeto o grupo de objetos adquiere una sucesión de funciones y sentidos.[48]

Los palimpsestos existen en la intersección del espacio y del tiempo: transcurre una cierta cantidad de tiempo entre el texto inicial y el que lo reemplaza en la superficie del pergamino. Lo mismo ocurre con los grafitis, intervenciones en el espacio que señalan un momento en el tiempo. Con esta práctica que abarca al menos cuatro siglos, los grafitis confieren a las paredes una verdadera densidad temporal.[49] Estas marcas se encuentran en un lugar elegido con gran discernimiento, y esta elección es significativa. Toma de posesión de un lugar, la práctica del grafiti ayuda a definir y consolidar al grupo; mientras que las marcas producidas son ricas en pistas sobre el lugar, su función y los hábitos de los escritores. En la Capilla Sixtina, en la *cantoria* (el balcón donde estaba el coro), los cantores y músicos dejaron su huella (entre ellos el compositor Josquin des Prés).[50] En Yorkshire, los grafitis testimonian la vida de los *horselads*, jóvenes jornaleros agrícolas que a fines del siglo XIX y principios del XX se reunían en granjas, graneros y establos cuando no estaban trabajando, por ejemplo si hacía mal tiempo.[51] Y en el corazón de los campos de arroz de Arborio, uno de los santos que recibió la mayor cantidad de grafitis es San Antonio, un santo reconocido por Philippe Walter como el «mediador indispensable del mundo campesino».[52]

[47] Cesare Lombroso ya utilizó esta metáfora en el título de su libro sobre grafitis de prisiones: LOMBROSO, Cesare: *Palimsesti del carcere*, Turín: Fratelli Bocca, 1888. Véase PORTIGLIATTI BARBOS, Mario: «Les "palimpsestes" Lombrosiens», *Le Monde alpin et rhodanien*, vol. 32, n.º 1-2, 2004, *Cicatrices murales. Les graffiti de prison*, pp. 125-130.

[48] BAILEY, Geoff: «Time perspectives, palimpsests and the archaeology of time», *Journal of Anthropological Archaeology*, vol. 26, n.º 2, 2007, p. 208.

[49] Tomo prestado el termino de FLOOD, Finbarr Barry: «Seeing Palimpsests: Materiality and the Visibility of Temporal Density», ponencia inédita presentada en el Simposio *Monuments as Palimpsests*, Wesleyan University, 2014.

[50] Véase PIETSCHMANN, Klaus: «Die *Graffiti* auf der Sängerkanzel der Cappella Sistina: Vollständiger Katalog und Dokumentation», *Analecta Musicologica*, vol. 43, 2009, pp. 225-73, que enumera más de 300 grafitis del siglo XV al XVIII.

[51] GILES, Kate y GILES, Melanie: «The Writing on the Wall: The Concealed Communities of East Yorkshire Horselads», *International Journal of Historical Archaeology*, vol. 11, n.º 4, 2007, pp. 336-357.

[52] WALTER, Philippe: «Introduction», en Philippe Walter (coord.): *Saint Antoine entre mythe et légende*, Grenoble: Université Grenoble Alpes, 1996, p. 7.

Los grafitis atraen otros grafitis y, por lo tanto, tejen un diálogo dentro de esta densidad temporal. Para el sociólogo Joseph R. Gusfield, el sentido de comunidad se desarrolla a través de dos dimensiones: relacional y territorial.[53] De este modo, el individuo que deja su marca en un lugar reservado para un determinado sector de la sociedad afirma su pertenencia al grupo; mientras que, al mismo tiempo, la inscripción ayuda a fortalecer los vínculos de los miembros de esta comunidad (escritores y lectores), y esto, más allá del tiempo. El espacio juega un papel fundamental en la relación entre el individuo y el grupo. Sin embargo, se puede hacer una distinción entre los grafitis que florecen en lugares de confinamiento y en lugares de paso. En ambos casos, estamos tratando con la expresión simultánea del individuo y del grupo. Pero el movimiento que cada una de estas dos entidades opera ocurre en direcciones opuestas. En un lugar de confinamiento, la práctica del grafiti apunta a restaurar una individualidad que se niega: vamos del grupo al individuo. En un lugar de paso, por el contrario, los que se detienen allí, sean peregrinos, pastores, soldados o turistas, declaran por sus marcas que pertenecen a una determinada categoría social. La relación con el tiempo también es diferente: en lugares donde uno está confinado por largos períodos de tiempo y sometido a una rutina inflexible, el tiempo se detiene o incluso parece ser abolido. El grafiti permite un diálogo con ese tiempo que se elude, especialmente cuando se trata de captarlo marcando la pared con calendarios.[54] La práctica del grafiti también representa un pasatiempo (¡la expresión es reveladora!): ocupamos el tiempo ocupando el espacio de la pared. Por el contrario, en un lugar donde solo nos paramos, la inscripción, como Alphonse Dupront dijo tan acertadamente sobre los grafitis en lugares santos, «sigue siendo una presencia, y una presencia que dura más que la brevedad de una vida, "para siempre"».[55]

Al final de su libro, Rosenwein invoca el concepto braudeliano de la *longue durée*, pero parece desafiarlo mencionando cambios en el carácter de las emociones y sus manifestaciones en el período moderno y también en la Edad Media a la cual dedica su estudio.[56] A este respecto, mi conclusión es que el oratorio de Arborio encaja en la *longue durée*. Así como el arte en sus paredes pertenece a una tradición medieval y, por lo tanto, como he argumentado en un ensayo previo, debería considerarse el

[53] GUSFIELD, Joseph R.: *Community: A Critical Response,* Nueva York: Barnes & Noble, 1975.

[54] Véase BUCHERIE, Luc: *Les Graffiti de la tour de la Lanterne à la Rochelle. Essai d'inventaire*, La Rochelle: Quartier Latin, 1978, p. 29 y TRUCHI, Sandrine: «Temps passé et temps ressenti: les graffiti de l'ancienne prison de Brignoles», *Le Monde alpin et rhodanien. Revue régionale d'ethnologie,* vol. 32, n.º 1-2, 2004, *Cicatrices murales. Les graffiti de prison*, pp. 29-46.

[55] DUPRONT, Alphonse: «Pèlerinages et lieux sacrés», en *Du Sacré. Croisades et pèlerinages. Images et langages*, París: Gallimard, 1987, p. 403.

[56] ROSENWEIN, Barbara H.: *Emotional Communities…*, pp. 202-203.

resultado de una *longue durée* artística;[57] la presencia de grafitis sobre el soporte pictórico demuestra que los *arboriesi* interactuaron con estos frescos durante siglos y que las imágenes continuaron teniendo sentido y poder.[58] En esta práctica perdura una dimensión mágica si pensamos como los reformadores del siglo XVI, para quienes «la religión es intercesora, la magia es coercitiva».[59] Pero para Patrick Geary, estas categorías son demasiado restrictivas, ya que «la religión medieval no era ni religión ni magia según las acepciones modernas de estos términos».[60] Por otra parte, para Ronald Grimes, la magia es uno de los modos que se encuentran en el proceso ritual y su presencia implica un objetivo a alcanzar y un resultado a lograr: «la magia utiliza un marco de referencia trascendente para efectuar un cambio en la realidad ordinaria de la interacción social y ecológica»; «la magia restaura o toma el control».[61] Cada uno de los modos se caracteriza por un estado de ánimo dominante, y para la magia el estado de ánimo dominante es la ansiedad, una emoción sin duda fundamental como impulso a la escritura en las paredes del oratorio.

El hecho permanece: San Sebastián es testigo de una práctica que perduró durante varios siglos. Al recibir la crónica de la aldea, el oratorio vio su función alterada, o, más bien expandida en un palimpsesto de sentido. A lo largo de los siglos, los habitantes de Arborio, apropiándose del edificio y de sus paredes para inscribir su historia, afirmaron y cimentaron la identidad y los lazos de la comunidad, demostrando que tal actividad de escritura es a la vez el producto de una comunidad emocional y un instrumento que la fortalece. Esta práctica debió de ser eficaz no solo para superar traumas, sino también por el mero hecho de que, como nos recuerda Rosenwein, «las emociones son, ante todo, instrumentos de sociabilidad».[62]

[57] Véase PLESCH, Véronique: «Monde alpin et longue durée», en *Le cycle de la Passion dans les chapelles peintes du XVe siècle dans les Etats de Savoie,* Chambéry: Société Savoisienne d'Histoire et d'Archéologie, 2004, p. 118 y «Sixteenth-Century Pictorial and Dramatic Religious Cycles in the French Alps: Time for the Renaissance Yet?», en Jeffrey Hamburger y Anne Korteweg (coord.): *Tributes in Honor of James H. Marrow: Studies in Late Medieval and Renaissance Painting and Manuscript Illumination,* Brepols: Turnhout, 2006, pp. 281-293.

[58] PLESCH, Véronique: «Using or Abusing? On the Significance of Graffiti on Religious Wall Paintings», en Luis Afonso y Vítor Serrão (coord.): *Out of the Stream: New Directions in the Study of Mural Painting,* Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007, pp. 42-68.

[59] GEERTZ, Hildred: «An Anthropology of Religion and Magic», *Journal of Interdisciplinary History*, n.º 6, 1975, pp. 71-89 y p. 96.

[60] GEARY, Patrick: «La coercion des saints dans la pratique religieuse médiévale», en Pierre Boglioni (coord.): *La culture populaire au Moyen Âge,* Montréal: L'Aurore, 1979, p. 160.

[61] GRIMES, Ronald L.: *Beginnings in Ritual Studies*, Columbia: University of South Carolina Press, 1995, p. 49. Los «modos de sensibilidad ritual» de Grimes incluyen: ritualización, decoro, ceremonia, magia, liturgia y celebración. Todos ellos pueden ser parte de un solo ritual, aunque uno de ellos puede dominar.

[62] ROSENWEIN, Barbara H.: «Problems and Methods… », p. 19.

# Lecturas antropológicas de los paisajes escritos populares de tipo religioso en el medio rural a partir del ejemplo de Cardeñosa (Ávila)

Pedro Javier Cruz Sánchez

*Universidade de Tras-os-Montes e Alto Douro*

La investigación sobre la cultura escrita presenta en la actualidad un importante caudal de aportaciones que han venido a situar, en el tiempo y en el espacio, los rastros escritos sobre el soporte arquitectónico, especialmente el urbano. Existen, en este sentido, importantes líneas de investigación que centran su discurso en el análisis del escrito en el contexto público, con interesantes aportaciones desde diversas vertientes. Aunque es la escritura de las clases dominantes o *domini* la que ha recibido mayor atención por parte de los investigadores, en virtud del importante número de manifestaciones que se conservan, la escritura pública de las clases subalternas ha venido a ocupar en las últimas décadas un lugar importante en el discurso analítico de las escrituras populares, especialmente las que encontramos desde el Siglo de Oro en adelante.[1] Los testimonios de las escrituras expuestas en el espacio urbano son numerosas y en fecha reciente han sido atendidas desde diferentes ópticas —escritos de quintos, carcelarios, escritos de guerra, grafiti modernos, etc.—, gracias a lo cual contamos con un importante caudal informativo que completa un panorama que no termina con el análisis socio-histórico de dichas escrituras, sino que puede dar pie a lecturas de más hondo calado[2] donde prima el análisis de la «producción del espacio», en expresión de Henri Lefevre.[3]

Frente a la importante tradición de investigaciones en torno a los paisajes escritos del mundo urbano, especialmente los producidos por las clases dominantes, el espacio

[1] CASTILLO GÓMEZ, Antonio: *Entre la pluma y la pared. Una historia social de la escritura en los Siglos de Oro,* Madrid: Akal, 2006.

[2] RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando: *La República literaria. El mito de Salamanca en el Antiguo Régimen*, Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos, 2014.

[3] LEFEVRE, Henri: *La producción del espacio,* Madrid: Capitán Swing, 2013.

rural ha recibido una atención más focalizada en aspectos propios de la materialidad de las propias escrituras, como es el caso de los grafitos plasmados en determinadas arquitecturas históricas[4] o en las construcciones populares de ciertas comarcas,[5] que en ahondar en la propia epistemología de los escritos de este ámbito. Tan solo en los últimos años, algunos autores han tratado de realizar lecturas de corte antropológico que han perseguido no tanto el sistematizar como comprender las motivaciones que llevaron a determinadas poblaciones a plasmar sobre la pared todo un universo escrito, especialmente de símbolos de la piedad popular.[6] Tal vez una de las causas por las que se contrasta esta evidente ausencia de estudios de determinadas epigrafías populares estribe en que son, en muchas ocasiones, opacas cuando no están prácticamente ausentes del espacio público; como veremos posteriormente, se han argüido algunas de las principales causas por las cuales existen, a nivel comarcal regional, espacios con epigrafías y otros que, en cambio, adolecen de ellas o se circunscriben a ámbitos muy reducidos y específicos, tales como los edificios religiosos. Sin duda existe una tradición heredada que pesa mucho a la hora de plasmar las iconografías sobre el soporte urbano rural alejada de otros motivos tales como la idoneidad del soporte que, en algunos casos, motiva determinadas carencias, tradición que supone una suerte de *phylum* presente en territorios que a veces se encuentran muy alejados unos de otros.

En este orden de cosas, algunas de las investigaciones que se han llevado a cabo sobre las epigrafías populares en el mundo rural han puesto de manifiesto la existencia de áreas que despliegan un importante patrimonio escrito, tanto de textos como de emblemas y otros tipos de ornamentaciones,[7] donde ciertos distintivos como las cruces permiten interesantes lecturas desde un orden simbólico, pero también cultural,[8] frente a otras en las que las epigrafías se encuentran prácticamente ausentes. Las causas por la cuales existen estas peculiares disimetrías son diferentes en cada caso, como hemos puesto de manifiesto en alguna ocasión,[9] si bien cabe volver a la manida

[4] OZCÁRIZ GIL, Pablo (coord.): *La memoria en la piedra. Estudios sobre grafitos históricos*, Pamplona: Gobierno de Navarra, 2012.

[5] ANTONELLI, Quinto: *Epigrafia popolare alpina*, Tonadico: Parco Naturale Paneveggio Pale di San Martino, 2006.

[6] CRUZ SÁNCHEZ, Pedro Javier: «Creencias sobre la pared. Epistemología y problemática del emblema de la cruz en el ámbito urbano tradicional», en Maria Olinda Rodrigues Santana y Henrique Rodrigues (coords.): *As margenss palabra. Cartas, Vozes e Silêncios Femininos,* Porto: APHVIN, 2018, pp. 320-341.

[7] FORTES GARCÍA, Carlos: *Arquitectura tradicional en la Sierra de Francia. Ornamentación e iconografía*, Salamanca: Instituto de las Identidades, 2015.

[8] CRUZ SÁNCHEZ, Pedro Javier: *La cruz en la arquitectura tradicional de El Abadengo*, Salamanca: Instituto de las Identidades, 2016.

[9] CRUZ SÁNCHEZ, Pedro Javier: «Antropología simbólica de un territorio de frontera. Las cruces grabadas en la arquitectura popular como *thopos*», en Rui Jacinto (coord.): *Iberografías, 32. Outras fronteiras, novas geografías. Intercâmbios* e diálogos *territoriais,* Guarda: Centro de Estudos Ibericos, 2016, pp. 39-54.

cuestión de la tradición cultural como principal argumento explicativo. Sin embargo, no es el único que sostiene la idea de unas regiones muestran un rico universo escrito frente a otras que carecen de ello. La propia materialidad del contexto, incluso la superficie del mismo, da pie a plantear presencia o ausencias, la existencia de transmisores específicos, como pueden ser en casos particulares las cofradías o la presencia de distintos componentes poblacionales —conversos, comerciantes, ciertos tipos de profesionales, la propia Inquisición… — o incluso la dedicación económica y la orografía pueden determinar el despliegue o repliegue de escritos en el espacio urbano cuyas funciones son, como cabe esperar, muy diferentes (devocionales, informativas, ornamentales… ).

En este sentido, el soporte arquitectónico es un espacio de permanente comunicación, de información y de protección, tal y como han puesto de manifiesto multitud de autores,[10] espacio que se genera a partir de la reproducción de determinados símbolos y mensajes codificados en una frecuencia perfectamente conocida por el emisor y receptor, en el que el *locus* sublima una serie de «puntos singulares» en los que se puede dialogar con un ser superior (un santuario, lugares de peregrinación o veneración, etc.).[11] La «pared» o el lienzo donde se disponen estas «señales», se concibe como una separación brusca que obliga a disminuir la importancia de los fenómenos que se producen al otro lado. Como apuntan Moles y Rohmer, «dialécticamente, unos se refuerzan mientras los otros pierden fuerza, la pared debilita lo exterior con respecto a lo interior, de hecho, crea la oposición entre nociones de «fuera» y «dentro» entre lo percibido y la imagen».[12]

Estos conceptos topológicos en los que se encuadran los símbolos que estudiamos, especialmente las cruces y otras epigrafías asociadas, generan una interesante discusión epistemológica acerca de la explicación psicogenética y psicosociológica de los lugares sociales y el establecimiento de símbolos o signos.[13] Discusión a la que han aportado luz otros autores, especialmente en el despliegue de símbolos dentro de unos contextos específicos,[14] que da pie a plantear cierta «estética semiótica» en la que encontramos lo que Bense denominaba *Plakatwelt*, a través de la cual la sociedad se encuentra a medio camino entre los objetos físicos y los signos estéticos que participa de los dos mundos y en cierto sentido los une.[15] Según esta teoría, existe un

[10] CASTILLO GÓMEZ, Antonio: *Entre la pluma y la pared…*, pp. 225-252; PETRUCCI, Armando: «Poder, espacios urbanos, escrituras expuestas: propuestas y ejemplos», en Armando Petrucci: *Alfabetismo, escritura y sociedad*, Barcelona: Gedisa, 1999, pp. 57-69.

[11] ROSSI, Aldo: *La arquitectura de la ciudad,* Barcelona: Gustavo Gili, 1976, p. 158.

[12] MOLES, Abraham y ROHMER, Elisabeth: *Psicología del espacio,* Madrid: Colección Orbe, 14, 1972, p. 42.

[13] MUNTAÑOLA, José: *Topos y logos,* Barcelona: Kairós, 1978, p. 14.

[14] ECO, Umberto: *Tratado de semiótica general,* Barcelona: Lumen, 1981.

[15] DORFLES, Gillo: *Símbolo, comunicación y consumo,* Barcelona: Lumen, 1984, p. 59.

camino por el cual asistimos a la materialización del signo estético y su degradación a signo real *(Realzeichen)* y finalmente a su transformación en señal.[16]

No obstante, mientras que esta hipótesis parece funcionar con ciertos objetos y señales, como las vallas publicitarias del espacio público actual, en el caso de las epigrafías populares que cuentan con una innegable intencionalidad informadora y, más aún, de las cruces, percibimos una especie de juego de imágenes, una real y otra «proyectada» que dan cuerpo al universo escrito y a sus significados cambiantes en virtud del emisor (tiempo) y del receptor (espacio). Como hemos apuntado en otras ocasiones, nos referimos en concreto a la existencia de una doble realidad representada, para el caso de las cruces y símbolos afines en el contexto de la arquitectura popular, por las que cabe denominar como «corpóreas» —caso de los cruceros— y aquellas otras que pasan a ser símbolos reproducidos en los lienzos, en una suerte de «imágenes hápticas», creadas más que por la observación directa, por las pulsiones o sensaciones internas,[17] presentes dentro de un «substrato mental»,[18] de ahí la elevada variedad de símbolos cristianos que se despliegan en el soporte mural.[19]

## 1. PAISAJES ESCRITOS EN UNA VILLA DEL ANTIGUO RÉGIMEN: EL EJEMPLO DE CARDEÑOSA

A nivel regional existen una serie de comarcas y localidades, principalmente serranas, aunque no exclusivamente, cuyos núcleos de población ofrecen buenos ejemplos de epigrafías populares, algunas de las cuales cabe situar cronológicamente en época bajomedieval. Dentro del territorio castellano y leonés, sin ir más lejos, documentamos una evidente disimetría entre aquellas áreas donde abundan las manifestaciones escritas —Sierra de Francia y El Abadengo en Salamanca, Las Cinco Villas y Cebreros en Ávila, la comarca de Pinares soriana, las Merindades de Burgos, Sangarcía en Segovia, etc.— frente a otras donde los escritos de tipo popular prácticamente brillan por su ausencia. Disimetría que, aunque cabe ser interpretada desde diferentes ópticas —pervivencia de determinado componente social como los hidalgos o los conversos, el propio soporte, existencia de una «tradición» heredada, el poder del estamento eclesiástico y de las cofradías… —, en la actualidad los diferentes autores que han

[16] Ibídem, p. 59.

[17] READ, Herbert: *Imagen e idea. La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana*, México: Fondo de Cultura Económica, 1975, p. 25; PEÑALVER ALHAMBRA, Luis: *Los monstruos de El Bosco*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 2003, p. 177.

[18] BERGER, René: *Arte y comunicación,* Barcelona: Gustavo Gili, 1976, p. 16.

[19] CRUZ SÁNCHEZ, Pedro Javier: *La cruz en la arquitectura…*

tratado el tema no se ofrecen un consenso en torno a las causas de una presunta demarcación territorial en el ámbito del escrito popular.

Queda bien patente que existen ciertas zonas donde la presencia de escrituras, especialmente de carácter religioso, se atestigua desde, al menos, finales de la Edad Media o principios de la Edad Moderna, se potencia con las pragmáticas emitidas a partir de la celebración del Concilio de Trento y pervive sin aparentes cambios hasta bien entrado el siglo XX, más o menos coincidiendo con el Concilio Vaticano II, momento en que la práctica de plasmar creencias, miedos y pertenencias deja de invadir el ámbito de lo público.

Cardeñosa, en la provincia de Ávila, es un buen ejemplo de población donde se despliega sobre su arquitectura un interesante conjunto de escritos de tipo religioso. Localizado en la Sierra de Ávila, a escasos diez kilómetros al norte de la ciudad de las murallas, el núcleo urbano de Cardeñosa se dispone en las inmediaciones de la Cañada Real Leonesa Occidental, a lo largo de un ramal de esta vía que determina que el caserío se organice en barrios, en torno al Camino de Arévalo y un ramal que converge al mismo. Afortunadamente, Cardeñosa conserva un conjunto de construcciones domésticas, algunas de ellas fechadas hacia finales del siglo XVI —en concreto, se conservaba hasta hace poco tiempo una casa en cuyo dintel se reflejaba el año de su construcción, 1578—, si bien la mayor parte de ellas se levantaron entre los siglos XVII y XIX, correspondiendo al tipo de casa popular de mampostería de una planta y sobrado, a veces con presencia de heráldica, en cuyos vanos se emplearon los sillares graníticos, material sobre el que despliegan los escritos objeto del presente texto. Aunque Cardeñosa se corresponde con el típico ejemplo de villa castellana cuya población contó con una dedicación eminentemente agraria, se documenta una importante actividad de transformación de la piedra, en este caso el granito, perfectamente contrastada en la existencia de más de medio centenar de cruceros de los siglos XVII al XX, repartidos por el núcleo urbano y su término,[20] hecho apoyado por la existencia de una serie de poderosas cofradías que organizan la vida espiritual de la población desde, al menos, el siglo XVI. Curiosamente, son las construcciones domésticas las que soportan el mayor número de símbolos grabados respecto a los edificios sagrados —iglesia parroquial y ermitas de Nuestra Señora del Berrocal y de Nuestra Señora de las Fuentes—, las cuales, aunque presentan algunos ejemplos de cruces grabadas sobre sus lienzos, resultan meramente testimoniales frente a lo que se despliega por el caserío (Fig. 1).[21]

[20] VELAYOS MAYO, Jesús y SANCHIDRIÁN VELAYOS, Ismael: *Cruces de Cardeñosa. Imágenes, poemas y leyendas*, Salamanca: Asociación Cultural Santa Paula Barbada de Cardeñosa, 2012.

[21] Aunque no debemos considerar el caso de Cardeñosa como un *unicum* en lo respecta a la presencia de cruces grabadas en la arquitectura religiosa, lo cierto es que documentamos otras iglesias en la provincia de

**Fig. 1.** Plano de Cardeñosa señalando las calles donde se concentran las cruces y otros emblemas. Marcan los puntos los cruceros urbanos. Elaboración propia.

La arquitectura de los siglos XVII a principios del XX es el soporte donde se plasma una rica muestra de escrituras de tipo piadoso, que se acompañan, en menor número de escudos, inscripciones —un par de ejemplos que muestran el renacentista del VERITAS VINCIT y FIDES ET VERITA/ME CONTANTV—,[22] emblemas (como el carmelitano que encontramos en varios dinteles), hexapétalas o diseños menos comunes como un dibujo de un soldado napoleónico en la jamba de una casa de principios del siglo XIX, letreros modernos, etc. Dentro de este conjunto heterogéneo de escritos de carácter eminentemente popular, jambas y dinteles reúnen un importante número de *ítems,* como podemos comprobar en la siguiente tabla (Figs. 2 y 3):

Ávila donde los símbolos se despliegan en ciertas partes —cabecera y lado del Evangelio— conformando auténticos palimpsestos que, a día de hoy, no han sido satisfactoriamente interpretados.

[22] Se trata de emblemas que suelen frecuentes en tierras abulenses de los que conocemos otros ejemplos, como La Horcajada (en el Valle del Corneja) donde la casa del licenciado Francisco Martínez, obispo de Plasencia, fechada en 1591 recoge el lema NOSCE/TE IPSVM.

**Fig. 2.** Emblema renacentista en una casa del siglo XVI.
Fotografía de Pedro Javier Cruz Sánchez.

| Calle | Nº cruces | Nº Ave María |
|---|---|---|
| 1.- Calle Real | 65 | 11 |
| 2.- Calle Iglesia | 2 | -- |
| 3.- Calle María Vela | 5 | -- |
| 4.- Calle Villalba | 10 | 1 |
| 5.- Calle Expresillo | 26 | 2 |
| 6.- Calle Barrio de la Peña | 12 | 2 |
| 7.- Calle Barrio Nuevo | 2 | -- |
| TOTAL | 123 | 16 |

**Fig. 3.** Tabla con las calles de Cardeñosa y sus «ítems».
Elaboración propia.

Se trata, como cabe esperar, de un número muy elevado de elementos, atendiendo al hecho de que en otros núcleos urbanos apenas solemos documentar más allá de un par de docenas de este tipo de emblemas. Como apuntamos, cruces —casi siempre dibujadas por medio de una incisión profunda que, en ocasiones, se repasa con un suave baño de pintura de almagre rojiza— y la divisa del AVEMARIA —dibujados con almagre, a veces flanqueados por el emblema de la palma o de cruces—, configuran un lenguaje simbólico que se despliega por ámbitos muy específicos del lienzo,

**Fig. 4.** Cruces en la jamba derecha y letrero del Avemaría en una casa del siglo XVII. Fotografía de Pedro Javier Cruz Sánchez.

como si de «guardianes del umbral»[23] se tratase, en torno a los dinteles (19 casos), la jamba izquierda (33 casos) o la jamba derecha (37 casos), aunque a veces no es raro advertir algunas cruces bajo los aleros, en los hastiales, en columnas o incluso en el suelo, en numerosas ocasiones casi invisibles, como si fueran una suerte de criptocruces de las que se sabe que están pero no se diseñan para ser vistas.

El impresionante despliegue que de cruces y avemarías encontramos en Cardeñosa se realiza, no de forma casual, «de puertas afuera» en algunas de los principales viales, como la calle Real o la del Expresillo, que son las que precisamente articulan el caserío de la localidad y sobre las que, en espina de pez, se disponen el resto de las calles secundarias y privilegian, de algún modo, estos viales respecto a los demás. Mientras que los emblemas marianos del Avemaría corresponde con un tipo de vítor muy sencillo, grabado o más comúnmente pintado en rojo almagre, muy similar a los papelillos o aleluyas impresos que se tiraban al aire en las procesiones de la Inmaculada, las cruces incisas, piqueteadas u obtenidas mediante abrasión sobre la rugosa superficie del granito, atienden a tipos muy comunes en el mundo rural del Antiguo

[23] CAMPBELL, Joseph: *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito,* Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2015, p. 109.

**Fig. 5.** Construcción con un emblema del Avemaría pintado en almagre.
Fotografía de Pedro Javier Cruz Sánchez.

Régimen ya que se acogen a la modalidad de cruz latina simple o cruz con silueta de Calvario con el pie triangular, rectangular, cuadrado, circular o semicircular, modelos que forman «pendant» con los avemarías y que encontramos de forma casi constante en otras comarcas peninsulares desde finales del siglo XV y principios de la centuria siguiente en adelante (Figs. 4 y 5).[24]

En un momento dado Cardeñosa, hacia mediados del siglo XVII, despliega en el espacio público un sentido devocional que no solo se plasma sobre la arquitectura,[25] sino que trasciende al propio urbanismo a través de la erección de cruceros que delimitan barrios, que sacralizan fuentes y rocas y que señalizan los caminos del término y lo delimitan. En este sentido, el tema del Ave María, que se inicia en Madrid en el primer tercio del siglo XVII, se emparenta directamente con el culto a la Inmaculada,

[24] CRUZ SÁNCHEZ, Pedro Javier: «La cruz en la arquitectura salmantina y algunos ecos en las manifestaciones religiosas populares», en Juan Francisco Blanco (coord.): *Mixticismos. Devociones populares e identidades salmantinas*, Salamanca: Instituto de las Identidades, 2014, pp. 71-86.

[25] En cierto sentido, esta circunstancia la documentamos en buena parte de los territorios peninsulares, como ocurre en Sevilla o Madrid. Véanse al respecto FERNÁNDEZ DE PAZ, Eva: *Religiosidad popular sevillana a través de los retablos callejeros*, Sevilla: Diputación de Sevilla, 1987 y DEL RÍO BARREDO, María José: «Imágenes callejeras y rituales públicos en el Madrid del siglo XVII», en *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios*, Madrid: Casa de Velázquez, 2008, pp. 197-218.

cuyo nacimiento y rápido desarrollo se debe de situar en el contexto de las polémicas concepcionistas de este momento. Tal y como apunta Javier Portús, uno de los personajes claves en la difusión popular de este culto, fue el fraile trinitario vallisoletano fray Simón de Rojas, personaje que realizó una ingente labor de promoción del culto mariano a través de la devoción, a gran escala, del Ave María; este fraile fue bien consciente de la gran capacidad de los medios iconográficos como difusores de esta devoción, tales como estampas, cédulas[26] o los mencionados aleluyas, los cuales, sin dudas, fueron reproducidos de manera casi permanente en los dinteles de las casas, especialmente las hidalgas o de los labradores ricos. En este sentido, Portús menciona un texto que recoge las honras fúnebres de Simón de Rojas en el que se describe cómo se hizo una gran impresión de Ave Marías que:

> (…) amanecieron puestas en las puertas de todas las iglesias, y casas principales, esquinas, y partes públicas de toda ella (…). Como precioso tesoro a porfía las quitaban de las puertas, y habiéndolas dado primer lugar en sus almas, les ponían en el mejor de sus aposentos.[27]

La materialidad de la cruz muestra una evidente continuidad desde el siglo XVII hasta bien entrado el XX, como podemos comprobar en los ejemplos más modernos, donde los tipos se mantienen, además, sin aparentes cambios, aun cuando la finalidad de Ave Marías a finales del siglo seguramente perdió la función original para ser un mero detente, como ocurre con las cruces las cuales, desde un primer momento, ofrecen funciones dúplices de símbolo protector e informador. En el siglo XX estas cruces grabadas son sustituidas, en ciertos rituales, por una serie de crucecitas de madera, que se clavetean en las puertas, realizadas con trozos de laurel bendecido el Domingo de Ramos de Semana Santa y que, como sus hermanas plasmadas en las jambas y dinteles cumplirán su papel como «espantademonios» o «espantabrujas». Materialidad que se perpetuó incluso con los vítores populares que encontramos bajo algunos aleros de las casas de la población abulense que mantienen incluso un sentido devocional (posiblemente protector), como se desprende de la representación del sol y la luna, emblemas que encontramos en la Jerusalén celestial de los retablos cristológicos, motivo muy habitual en el imaginario popular castellano y leonés.[28]

[26] PORTÚS PÉREZ, Javier: *El culto a la Virgen en Madrid durante la Edad Moderna,* Madrid: Comunidad de Madrid, 2000, pp. 160-163.

[27] Ibídem, p. 164.

[28] CEA GUTIÉRREZ, Antonio: *Temporalia. Crucifixvs. Humilladeros y devociones de Pasión*, Salamanca: Diputación de Salamanca, 2018, pp. 182-183.

## 2. ALGUNAS CONSIDERACIONES ANTROPOLÓGICAS EN TORNO A LOS ESCRITOS POPULARES DE TIPO RELIGIOSO

Para el caso de las epigrafías que se despliegan por el ámbito urbano, especialmente las de carácter religioso como las que se registran en Cardeñosa, alcanzamos a definir varios niveles de análisis donde los símbolos pueden ser estudiados desde un lenguaje eminentemente simbólico, en el que se integran otras señales escritas como emblemas, blasones o frases alegóricas,[29] pero también desde la óptica de la antropología histórica y la etnohistoria,[30] a través del estudio de su *intentio operis* —entendida como ubicación, repetición del símbolo y distribución en un contexto determinado—, en el que se pueda determinar su valor protector, como «fortaleza de la fe», su valor como límite, en términos eliadianos, que separa el espacio sagrado del profano y su valor delimitador e indicador e identificador. Solo por medio de lo que Deonna denominaba la «repetition de l'intensité»,[31] esto es, la multiplicación del signo, dentro de la praxis mágico-religiosa de trazar símbolos de manera continuada a la largo del tiempo,[32] podremos comprender y descifrar toda una serie de evidentes fenómenos de «transgeneracionalidad» y prácticas rituales que giran en torno a la cruz y que hipercaracterizan las funciones de los símbolos cristianos. Los estudios sobre las epigrafías populares y, en especial, sobre la cruz grabada en los lienzos adolecen de análisis de naturaleza antropológica, más preocupados de definir tipologías y posibles significados, cambiantes en función de su contexto y su cronología.[33] Se hace preciso analizar desde una óptica bien distinta a la que se suele efectuar en la actualidad, una vez supe-

[29] A este respecto y para el caso del universo escrito en la época barroca en tierras salmantinas, recomendamos la lectura de los siguientes trabajos de RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando: *Atenas castellana. Ensayos sobre cultura simbólica y fiestas en la Salamanca del Antiguo Régimen,* Salamanca: Junta de Castilla y León, 1989; *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid: Cátedra, 2002, pp. 123-131; *La República literaria. El mito de Salamanca en el Antiguo Régimen,* Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos, 2014.

[30] Aunque orientados al mundo iberoamericano, se hace preciso consultar los recientes trabajos de COELLO DE LA ROSA, Andrés y MATEO DIESTE, José Luis: *Elogio de la antropología histórica. Enfoques, métodos y aplicaciones al estudio del poder y del colonialismo,* Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2016 y de ROJAS, José Luis: *La etnohistoria de América. Los indígenas, protagonistas de su historia*, Buenos Aires: Paradigma Indicial, 2008.

[31] DEONNA, Waldemar: «Trois, superlatif absolu. A propos du taureau tricornu et de Mercure triphallique», *L'Antiquité classique*, n.º 23, 1954, p. 405.

[32] HOPPE, Jean Marie: «Ensayo sobre la escultura de San Pedro de la Nave», en Luis Caballero Zoreda (coord.): *La iglesia de San Pedro de la Nave (Zamora)*, Zamora: Diputación Provincial de Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos «Florián de Ocampo», 2004, p. 334.

[33] La bibliografía es, en este sentido, muy amplia. En uno de los últimos trabajos publicados, coordinado por OZCÁRIZ GIL, Pablo: *La memoria en la piedra. Estudios sobre grafitos históricos*, Pamplona: Gobierno de Navarra, 2012, donde se analizan numeroso símbolos y escrituras de carácter popular, si bien no se realiza en ningún momento un estudio que rebase la óptica crono-tipológica.

rado el análisis meramente tipológico, los caracteres de este tipo de manifestaciones escritas y las problemáticas que las afectan, en especial las relativas a su comprensión, conservación y ulterior patrimonialización como fenómeno de memoria individual y colectiva de una determinada comunidad.[34]

Como podemos comprobar para el caso de Cardeñosa, el soporte más habitual para representar epigrafías, especialmente cruces, es el arquitectónico. En sus innumerables formatos, las diferentes partes de las construcciones religiosas y, sobre todo, domésticas, ofrecen cierta variedad de adornos y marcas entre las que destaca un amplio abanico de cruciformes y letreros de marcado sentido religioso. Jambas y dinteles, hastiales, chimeneas o, en no pocas ocasiones, directamente sobre los lienzos, se erigen en el soporte que, a lo largo de los siglos, han servido para la presentación de ciertos tipos de cruces, letreros tipo *AVE MARIA* o *IHS*, sacramentos u ostensorios y otro tipo de vítores, sin olvidar los motivos geométricos, vegetales, zoomorfos y antropomorfos que, a veces, les suelen acompañar. Se trata de representaciones que advertimos de forma reiterada diacrónicamente, merced a ciertos fenómenos de visibilidad, de cotidianeidad de uso y, sobre todo, bondad del soporte parietal que puede ser utilizado de forma continuada por distintas generaciones. No obstante, todas estas divisas presentan, en su diacronía, diferentes significados en función de sus artífices y de sus interlocutores. En ellos se ha querido ver un claro sentido mágico-protector, según los principales investigadores del fenómeno,[35] que no empaña, empero, otros alcances tales como la pertenencia a un determinado orden o estamento religioso e incluso ciertos contingentes poblaciones (minorías religiosas), sin olvidar el marcado sentido ritual que presentan algunos de estos emblemas, sobre todo en el momento de trazarse sobre el lienzo pétreo y su posterior uso en determinados ritos de paso (entrada/salida de la casa) y ritos propiciatorios de protección y detente contra el demonio o las brujas.[36]

El emblema religioso en general y la cruz en particular, se nos suele mostrar tanto en la arquitectura religiosa donde, por lo general, comparece en ciertas partes del edificio —lado de la epístola, remates y veletas, portadas o campanas según marca la norma litúrgica—,[37] como en la doméstica. A la hora de estudiar la cruz en el contexto

[34] CRUZ SÁNCHEZ, Pedro Javier: «Aspectos antropológicos determinantes en el estudio de la cruz en la cultura popular zamorana: Sayago como paradigma», en José Lorenzo Fernández y Pedro Javier Cruz Sánchez (coords.): *Cruces, Viacrucis y Calvarios en las comarcas del occidente zamorano,* Guadalajara: Piedi-ciones, 2018, pp. 17-48.

[35] CARREÑO-COLLATUPA, Raúl: «Sobre demonios, protección de la casa y cruces apotropaicas rústicas en la ciudad de Cusco-Perú», *Revista de Folklore*, n.º 451, 2019, pp. 27-49.

[36] CEA GUTIÉRREZ, Antonio: «La protección contra el mal en la cultura popular salmantina. Las joyas», en Flocel Sabaté (dir.): *L'Espai del Mal. Reunió científica. IX Curs d'estu Comtat d'Urgell*, Lleida: Pagés Editors, 2005, pp. 89-94.

[37] AZCÁRATE, Andrés: *La Flor de la Liturgia*, San Sebastián: Editorial Pax, 1932, pp. 46-48; CABROL,

edilicio asistimos a un evidente fenómeno de transposición de las construcciones religiosas a las civiles/domésticas; ello nos va a permitir definir en unas y otras sus características y, por extensión, toda una serie de cuestiones relativas a su cronología, motivaciones, localizaciones e incluso a fenómenos específicos de visibilidad/invisibilidad, de acumulación e incluso de sustitución de unas por otras a lo largo del tiempo. El análisis de la cruz en la arquitectura religiosa y doméstica traduce de forma patente una continuada transferencia (religiosa a doméstica a través de influencias estilísticas o litúrgicas), pero que también muestra un camino de retorno, a través de la interferencia de lo popular en lo culto (religiosidad popular a oficial) por medio de determinadas manifestaciones religiosas espontáneas.

1. La primera cuestión que hemos de atender es el de la cronología de las cruces, relativamente sencilla en las que se reproduce en la arquitectura religiosa a partir de las fechas que las acompañan y de las referencias documentales de las datas de construcción del edificio, o de ciertas partes del mismo, como pueden ser las portadas o los camarines. En todo caso, se trata de una datación directa de aquellas. No es infrecuente que ciertas cruces representadas en la arquitectura doméstica se acompañen de divisas y anagramas —por lo general Jesús, María y José— y fechas, especialmente abundantes en los siglos XVIII y XIX.[38] Cuando esta circunstancia no se nos ofrece, sobre todo en las cruces grabadas en dinteles y jambas de los edificios más antiguos, es necesario hacerlo de otra forma a través de una serie de referencias indirectas. En primer lugar, a partir de ciertas cuestiones de estilo, concretadas en la comparación de las cruces con otras mejor encuadradas; en segunda instancia, a partir de la comparación con cruces fechadas y en tercer lugar a través del análisis de las fechas de su soporte. Se trata en todo caso de una aproximación cronológica que permite cierto margen, como ocurre con las cruces grabadas en dinteles y jambas de construcciones civiles de principios de la Edad Moderna, de ahí que sea necesario un encuadre complementario por otras vías tales como la del análisis de los posibles significados; insistimos, en este sentido, en la importancia de la cuestión de «estilo» por cuanto enmarca en una primera fase de la investigación el momento de la realización y de uso inicial de la cruz.

2. Es preciso acercarse a la cruz, así mismo, través de las motivaciones que llevan a su realización. Habitualmente y haciendo salvedad de ciertas cruces trazadas en determinados rituales, las que se consagran en el ámbito de la religión oficial son

Fernand y LECLERQ, Henri: *Dictionaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, tomo III, París: Seuil, 1913, pp. 3046-3143.

[38] MARTÍN CRIADO, Arturo: *La ornamentación en la arquitectura tradicional de la Ribera del Duero. Ávila. Colección de Estudios de Etnología y Folklore, Ávila:* Junta de Castilla y León, 2008.

símbolos o elementos «encargados», planificados en el momento de la construcción del edificio religioso. Normalmente estas cruces son encomendadas por los patronos o promotores, por el clero, por ciertas cofradías o para el caso de algunos cruceros, por determinadas agrupaciones civiles que, con su erección, marcan barrios o colaciones, como ocurre de forma palpable en ciertas poblaciones abulenses vecinas a Cardeñosa. Todo este cúmulo de cruces en la arquitectura sagrada presenta, por lo común, unas ubicaciones específicas en el edificio o, si son cruces exentas, en el entorno —viacrucis, cruceros, etc.—. Son, a su vez, símbolos acordes con su momento histórico y artístico concreto y así podemos interpretarlos a partir de determinados acontecimientos, siendo los más característicos ciertas prácticas piadosas dictadas tras la celebración del Concilio de Trento, que trataban de seguir, en todo momento, el camino de una gloria perdurable.[39]

3. Una de las cuestiones que consideramos más interesantes a la hora de analizar el significado de la cruz en la arquitectura es el de su localización y la relación dialéctica con ciertos fenómenos de visibilidad/invisibilidad. Así las cosas, la cruz se manifiesta en los edificios religiosos y civiles bajo unas ubicaciones específicas. Es bien conocida la localización de cruces en los primeros, al menos aquellas cruces establecidas litúrgicamente.[40] Al exterior del edificio aparecen en los remates de las cubiertas, a veces asociadas a veletas y gallos, en las campanas y en dinteles, puertas y ventanas. Y, cómo no, es muy habitual toparnos con cruces aplicadas, como es el caso de las de Santa Misión, sobre todo dispuestas en el espacio atrial. Frente a estos emplazamientos específicos de las cruces, hallamos en la arquitectura religiosa una serie de símbolos de carácter espontáneo, trazados por la clase subalterna que lo realizan en ciertos momentos o festividades del año. Nos referimos concretamente a la presencia de grafitis y otros tipos de escritos informativos de una devoción determinada en las zonas exteriores, en las cabeceras, en el lado de la epístola y en las zonas interiores y de paso —suelos, umbrales y puertas—, objeto de interesantes rituales de incierto origen pagano.

Por su parte, la arquitectura comunitaria encargada por la autoridad civil o eclesiástica se nos antoja como un escalón intermedio entre las construcciones religiosas y las domésticas. En este caso, la cruz aparece dispuesta sobre determinados elementos del paisaje urbano, como es el caso de las fuentes o de ciertos espacios como plazas, ejidos, alhóndigas, etc. Incluso del entorno peri-urbano, como ocurre con los cruceros de dirección, en las salidas/entradas de las poblaciones. En una escala inferior, la arquitectura doméstica presenta dos esferas en las que la cruz comparece; por un lado, la planificada como elemento decorativo y devocional, según ocurre con las cruces de

[39] MARTÍNEZ ARANCÓN, Ana: *Geografía de la eternidad*, Madrid: Tecnos, 1987, p. 137.
[40] CABROL, Fernand y LECLERQ, Henri: *Dictionaire d'Archéologie…*

alcoba o de las tozas pertenecientes a viviendas del estamento eclesiástico, coetáneas a la construcción del edificio y, por otro, la espontánea en la que deberemos de englobar aquellos signos grabados en jambas, dinteles y ventanas, de marcado carácter mágico y protector, tal y como han puesto de manifiesto multitud de investigadores en los últimos años.

4. Esta cuestión permite que volvamos sobre la visibilidad o, en su defecto, invisibilidad parcial de las cruces en la arquitectura. Los edificios sagrados suelen mostrar un alto grado de visibilidad de sus emblemas atendiendo al evidente sentido propagandístico que representan. Cruces esculpidas y de atrio o insertas en determinados programas decorativos son elementos perfectamente visibles dentro del ámbito de las construcciones. No obstante, tras este primer filtro de lo «que se ve», podemos apuntar la existencia de un conjunto de cruces y símbolos asociados, que deberíamos encuadrar en una teórica atmósfera de lo escasamente visible, al menos a una cierta distancia. Nos referimos a las cruces en las campanas, elemento que marca los ritmos de la vida de la comunidad[41] o a aquellas grabadas en lienzos, puertas, suelos o ventanas, perceptibles en función de determinadas condiciones de luz o de su ubicación, más o menos cercana a los ojos del espectador, en el edificio.[42] Por su parte, la cruz en la arquitectura doméstica se nos ofrece como visible o poco visible (condiciones de luz, localización en diferentes alturas de la casa) y de su presencia en el ámbito de lo público localizadas en las aberturas —puertas, ventanas, chimeneas, hastiales— orientadas hacia la calle y de su comparecencia en el ámbito de lo privado (cruces de alcoba) (Fig. 6).

5. Todos estos temas dan lugar a la percepción de ciertos fenómenos de acumulación de cruces en los edificios religiosos y civiles y, por extensión, de sustitución o yuxtaposición.[43] Así la arquitectura, se erige en un verdadero palimpsesto en donde se refleja a lo largo del tiempo cruces y signos reiteradamente grabados por sucesivas generaciones. Atendemos pues al símbolo como vehículo de prácticas y creencias

[41] EGIDO, Teófanes: «La religiosidad colectiva de los vallisoletanos», en VV.AA.: *Historia de Valladolid, Valladolid en el siglo XVIII*, Valladolid: El Ateneo de Valladolid, 1984, pp. 164-172.

[42] La mayor parte de las cruces, símbolos y dibujos trazados sobre los lienzos de las casas de Cardeñosa se encuentran bien visibles a lo largo de todo el día. No obstante, encontramos algunos dibujos y cruces que se ven en determinadas condiciones lumínicas o a ciertas horas del día. Es especialmente significativo en el dibujo de un soldado napoleónico representado en la jamba derecha de una casa popular que se puede fechar hacia las primeras décadas del siglo XIX, el cual solo se nos muestra a los ojos a ciertas horas de la tarde, cuando el sol comienza a ponerse. La cuestión que se nos plantea es evidente: ¿se trata de un «efecto» buscado o, por el contrario, es pura casualidad? La repetición de este mismo fenómeno en las cruces que se encontramos en algunas arquitecturas nos lleva a pensar en la primera opción.

[43] CRUZ SÁNCHEZ, Pedro Javier: *La cruz en la arquitectura tradicional…*

**Fig. 6.** Casa popular de principios del siglo XIX con una cruz en el lado izquierdo y un solado en el derecho, visibles solo en determinadas condiciones de luz y a determinadas horas del día. Fotografía de Pedro Javier Cruz Sánchez.

bien arraigadas desde, al menos, finales de la Edad Media. Y lo hacemos además en relación con su soporte —los edificios religiosos y la arquitectura doméstica—, según apuntan algunos autores,[44] como espacios protectores (Fig. 7).

En este contexto, la casa del occidente castellano y leonés se encierra en sí misma, siendo patente la importancia que se otorga a los ámbitos productivos (el corral) frente a la propia esfera de lo residencial. La arquitectura doméstica forma parte de un lenguaje dialéctico, de opuestos entre la protección del espacio interior y la agresión de la calle, del espacio exterior. Es en esta lucha de contrarios, de lo de dentro y lo de fuera,[45] donde encontramos la explicación para buena parte de los símbolos protectores que aparecen dispuestos en la arquitectura popular. Y es que como apuntaba Carmelo Lisón «(…) el peligro está fuera, al margen de los límites de la casa y, por tanto, es conveniente protegerse tanto antes de salir como antes de entrar».[46]

[44] DOMINGUES POLANAH, Luis Antonio: «Campesinos de Sayago. Estructura social y representaciones simbólicas de una comunidad rural. Zamora», *Colección de Etnografía de las comarcas zamoranas*, n.º 4, 1996, p. 60.

[45] BACHELARD, Gastón: *La poética del espacio*, México: Fondo de Cultura Económica, 1974, pp. 250-270.

[46] LISÓN TOLOSANA, Carmelo: *Perfiles simbólico-morales de la cultura gallega*, Madrid: Akal, 1974, pp. 102-103.

**Fig. 7.** Vítor popular. Fotografía de Pedro Javier Cruz Sánchez.

Cuando la cruz se integra en la arquitectura, bajo las diferentes modalidades en que suele manifestarse, lo hace de forma que sea bien reconocida, en lugares estratégicos más o menos visibles —puertas, ventanas, chimeneas, hastiales o paredes—, que permiten un diálogo con el espectador/a, quien reconoce, en función de ciertas características y de sus creadores, sus posibles significados y los momentos en que aquellas han sido realizadas. Son símbolos que entran en el universo de lo que se ha dado en llamar «escrituras expuestas», en acertada denominación del autor italiano Armando Petrucci.[47] Sobre esta base podemos analizar e interpretar de forma satisfactoria toda la pléyade de cruces que aparecen sobre la pared y que en el ámbito castellano y leonés lo hacen en la mayor parte de las construcciones religiosas —iglesias, santuarios, ermitas, humilladeros e incluso cruceros—, ejemplarizando la existencia de una práctica habitual de trazar o labrar cruces en lugares muy concretos de los edificios como señal de pertenencia a determinados estamentos eclesiásticos, como símbolos protectores contra el mal o como elementos decorativos que acompañan a otras iconografías cristianas.

Frente a aquellos, el soporte arquitectónico da pie a la existencia de ciertas cruces apenas visibles o que directamente se manifiestan en momentos muy puntuales, es-

[47] PETRUCCI, Armando: «Poder, espacios urbanos, escrituras expuestas… ».

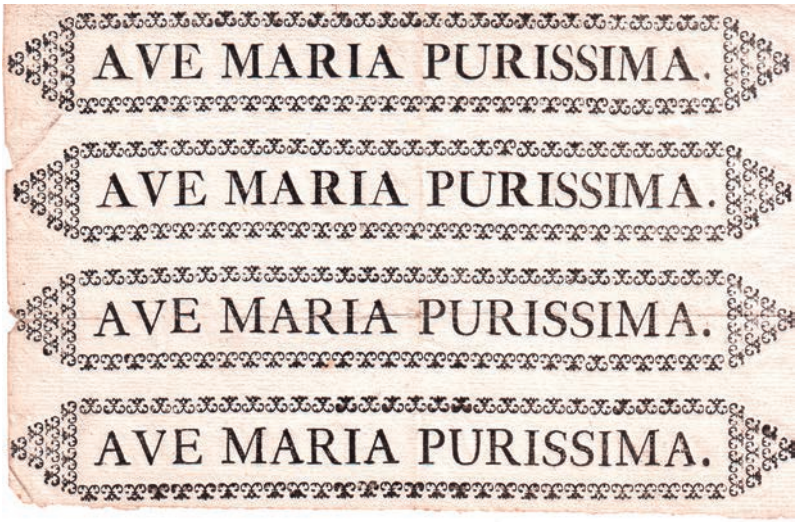



**Fig. 8.** Avemarías impresas. Archivo personal de Pedro Javier Cruz Sánchez.

pecialmente con determinadas condiciones de luz o por cuestión de tamaño o que se encuentran en el ámbito de lo privado, no se revelan de igual manera a todos los interlocutores. Se trata de una cuestión que apenas ha sido tratada en la literatura científica y que abre inmensas posibilidades de estudio.[48] Son cruces que, en algunos casos, existen solamente para ser sabidas y que caben ser relacionadas con ciertos ritos de paso o incluso con la presencia de contingentes poblacionales concretos que a partir de cruces y otras marcas grabadas en ciertos espacios de la casa, mostraban la adscripción a una religión que realmente no profesaban (Fig. 8).[49]

En todo caso, existe un particular lenguaje y significado semiótico y antropológico que introduce todos estos emblemas devocionales a partir de su presencia en la arquitectura, sobre todo doméstica, bien se encuentre de puertas afuera o bien de puertas adentro, auténticos «guardianes del umbral»[50] que mencionábamos anteriormente. Este es un tema apenas tratado y que reclama nuestra atención si queremos comprender el modo en que el símbolo religioso se integra en la vida doméstica gracias a una serie de gestos o prácticas, casi siempre cotidianas, algunas de las cuales encuentran su origen en el mundo antiguo precristiano y, sobre todo, semita para el caso de ciertas cruces grabadas en las jambas de las puertas.

Con este tipo de análisis tratamos de acoger, bajo un mismo epígrafe, la presencia íntima del símbolo y de su uso a través del gesto de su creador (el trazado o labrado

[48] *Cfr.* NIETO ALCALDE, Víctor: *La luz, símbolo y sistema visual*, Madrid: Cuadernos Arte Cátedra, 1993.
[49] CRUZ SÁNCHEZ, Pedro Javier: *La cruz en la arquitectura tradicional de El Abadengo…*
[50] CAMPBELL, Joseph: *El héroe de las mil caras…* , p. 109.

de la cruz en un espacio determinado), de las motivaciones que llevaron a realizarlo y de la cotidianeidad en su uso. Son temas que podíamos encuadrar dentro de la categoría de la «sensorialidad de la cruz» entendida esta en un marco amplio. Como apunta Morris, quien sigue a su vez a Raymond Firth, la cruz no es tanto un icono, un signo empleado dentro de una relación sensorial, como un símbolo, definido como un código que posee no una relación o semejanza directa entre el signo y el significado, sino una serie compleja de asociaciones,[51] como por ejemplo cruz/Cristo, cruz/piedad, cruz/ritual, etc. Al respecto, el historiador de las religiones Mircea Eliade, propuso en su día analizar los documentos religiosos —la cruz en nuestro caso—, como documentos históricos, parte integral de diferentes contextos culturales. Cada documento —símbolo— va a contar así con un significado particular que es parte inseparable de la cultura y del momento concreto en que se realiza.[52]

[51] MORRIS, Brian: *Introducción al estudio antropológico de la religión,* Barcelona: Paidós Básica, 1995, p. 269.

[52] ELIADE, Mircea: «Observaciones metodológicas sobre el estudio del simbolismo religioso», en Mircea Eliade y Joseph M. Kitagawa (coords.): *Metodología de la historia de las religiones,* Barcelona: Paidós Orientalia, 2012, p. 123.

34

# Las negras alas de la muerte: duelo y escritura en las Cortes

Virginia Ramírez Martín

*Archivo del Congreso de los Diputados*

## 1. INTRODUCCIÓN

Si hay un lugar en el que la escritura y el registro escrito de los acontecimientos toma una especial relevancia es en los parlamentos, los templos de las leyes, pues su actividad está invariablemente unida a su registro escrito. Y esta relación es especialmente singular porque, a pesar de que el momento culminante de los trabajos parlamentarios se desarrolla en el terreno de la oralidad, a través de los debates sostenidos durante las sesiones plenarias y sus réplicas en las comisiones, antes y después el trabajo parlamentario encuentra cobijo en forma de registro escrito en los expedientes que recogen las iniciativas parlamentarias.[1] Pero, si cabe, lo más peculiar por tanto que recoge el viaje de lo oral, ya sea el discurso, el debate o la intervención, a lo escrito, toma forma en el *Diario de Sesiones*. Esta publicación no solo da fe de aquello que acaeció en una sesión, sino que también es el medio en el que el parlamentarismo ha dado, y sigue dando, cumplimiento desde su origen a uno de los principios rectores de sus trabajos: el principio de publicidad.

Asimismo, y fuera de lo que *stricto sensu,* es considerado como actividad parlamentaria, esto es, aquello que da cumplimiento a las funciones principales de los parlamentos y que, *grosso modo*, se condensa en su actividad legislativa y de control

[1] Luis María Cazorla afirma que esta tendencia se ha acentuado en los parlamentos contemporáneos. Sostiene que se ha evolucionado desde el parlamentarismo basado en la palabra, el llamado por Loewestein parlamentarismo clásico, hasta el parlamentarismo basado en el documento, propio del siglo XX, cuando mediando la década de los ochenta del siglo pasado hacía Cazorla esta reflexión (CAZORLA, Luis María: *La oratoria parlamentaria*, Madrid: Espasa-Calpe, 1985, pp. 29-50). Más allá de esta consideración, el capítulo que lleva por título «Referencia a algunos rasgos fundamentales del sistema parlamentario contemporáneo en lo que afecta a la oratoria» de la obra de Cazorla, alude a algunas cuestiones en torno a la oratoria parlamentaria que, a pesar de que en algunos casos están solo apuntadas o referidas, son de sumo interés para entender su desarrollo a lo largo del tiempo.

de la acción del poder ejecutivo, los parlamentos desarrollan otras actividades que favorecen su presencia en la sociedad por múltiples cauces y desarrollan una nada desdeñable actividad institucional que se materializa de formas muy diversas.

Dentro de esta última, la actividad institucional, es posible categorizar diversas actividades. Muchas de ellas se adentran en el terreno de lo simbólico, pues este es muy propicio a la creación de comunidades emocionales con la capacidad de legitimar la contemporaneidad de la política desde la reivindicación del pasado y también la construcción de una cultura e identidad nacionales, afirmadas en muchos casos a través de la suma de individualidades representativas y el poderoso influjo de aquellas.

Está aceptado, como sostiene Ignacio Peiró, que «la sociedad decimonónica amplió su espectro de personajes públicos»,[2] y esto es interpretable también como la asunción de estos individuos en tanto encarnación de las ideas y los valores representativos de una época.[3] Son muchos los autores que han reflexionado sobre la manifestación de esta idea en la erección de numerosos monumentos y esculturas públicas, también en su plasmación en el retrato oficial.[4] Pero otra materialización de esta idea es la que tiene que ver con la celebración, conmemoración y el monumento efímero a la gloria de un ilustre que constituyen las honras fúnebres.

Y es que hay pocos elementos más poderosos y capaces de cohesionar la sociedad y generar comunidades de influencia en su seno como la muerte de un personaje de relevancia. Esta viene dada por razón de su trayectoria, de la huella que ha dejado con su vida o con su obra, por la dignidad de su cargo, por la probidad de su sacrificio o por cualquier otra cuestión que la sociedad coetánea juzgue motivo de reconocimiento. Muchas de las figuras que vienen a extender los límites del panteón de los personajes públicos se han granjeado la celebridad y el respeto durante su vida, pero además la muerte ejerce como mecanismo de «sacralización» que apuntala con mayor solidez su prestigio haciendo que encarne más allá de su vida los valores propios de su tiempo político y, sobre todo, configuran una suerte de memoria oficial en la que los personajes del pasado más lejano y los del más próximo conjugan una nueva cultura nacional.

Así, durante toda la centuria decimonónica convivirán ilustres del pasado con héroes del presente, los del Dos de Mayo con los liberales que fueron víctimas de la represión de la Década Ominosa, literatos del Siglo de Oro con destacados oradores

[2] PEIRÓ MARTÍN, Ignacio: «La Historia, la política y la imagen crítica de las Restauración», en María del Carmen Lacarra Ducay y Cristina Giménez Navarro (coords): *Historia y Política a través de la escultura (1820-1920)*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico y Diputación de Zaragoza, 2003, pp. 7-39.

[3] Esta idea está desarrollada por extenso en la obra clásica de PETER, Burke: *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona: Crítica, 2001.

[4] Sin abundar demasiado en la prolija bibliografía, cítese la contribución hecha por Carlos Reyero en diversos trabajos, los del propio Peiró o Ana María Arias del Cossío, entre otros tantos más que se podrían traer a colación.

parlamentarios, amalgamando todos ellos un nuevo nacionalismo tendente a la creación de una memoria colectiva que deja su huella en la piedra y en la inscripción, en la estatua y la efigie y, también, en un magno, aunque malogrado, proyecto de creación de un panteón nacional que albergase los restos «de los españoles ilustres, á quienes, cincuenta años al ménos despues de su muerte, consideren las Córtes dignos de este honor».[5]

Ese panteón estuvo llamado a reunir la gloria de la nación, al tiempo que las ciudades iban haciendo hueco en sus calles y plazas a los nuevos «santos» encumbrados en los pedestales de las esculturas, pero el tributo inmediato, el de la honra fúnebre, se transformaba también para dar cabida a los nuevos personajes públicos. Pero, sobre todo, la concepción de este panteón viene a poner de manifiesto la intención política de contar con un lugar de honra para aquellos nuevos héroes de la nación. Pero es que el siglo XIX introdujo numerosos cambios en la recepción social de la muerte y también en el modo en el que se rendía homenaje al fallecido. Así, sostiene Javier Varela que:

> Si hasta finales del siglo XVIII la muerte del rey era el acontecimiento fúnebre por excelencia, sin parangón con la muerte de cualquiera de sus vasallos, en el siglo XIX comienzan a resaltarse otras cuya conmemoración llega a superar en aparato a la del monarca: se trata de los mártires inmolados a una entidad nueva, la Patria, que personifica la existencia de la comunidad nacional en competencia con la realeza.[6]

Mientras analiza el que denomina el «acto que inaugura la época de las exequias patrióticas», refiriéndose al traslado de los restos de Daoiz y Velarde, constata también que «son, sobre todo, los funerales organizados en los períodos constitucionales los que presentan un perfil más acabado de esta clase de conmemoraciones»,[7] al tiempo que afirma que desbordan las iglesias como lugares de celebración, de modo que se diseñan unas honras fúnebres que se desdoblan en dos partes, una cívica y otra religiosa, al tiempo que la primera se va imponiendo progresivamente sobre la segunda.[8] Estas consideraciones, tomadas en el contexto de la cuestión que aquí se analiza, condensan muy bien el modo en el que la muerte se percibe en la centuria

[5] Ley de 6 de noviembre de 1837. En esta ley de consagra el proyecto de creación de un Panteón Nacional. Para comprender la significación y los avatares de este panteón, BOYD, Carolyn P.: «Un lugar de memoria olvidado: el Panteón de Hombres Ilustres en Madrid», *Historia y Política*, n.º 11, 2004, pp. 15-40.

[6] VARELA, Javier (1990): *La muerte del Rey. El ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1885)*, Madrid: Turner, 1990, p. 180. El autor, bajo el epígrafe «La muerte del héroe», del que han sido tomadas las citas, desarrolla más en profundidad algunos de los cambios que se introducen en el siglo XIX en cuanto a la muerte en su dimensión pública.

[7] Ibídem, p. 180.

[8] Ibídem, p. 181.

decimonónica y hasta las primeras décadas del siglo pasado. Así se propicia una celebración diversa de la muerte, tanto en los personajes honrados como en la forma en las que se les rinde el último tributo. No solo el Rey, Jefe del Estado, es honrado, sino que se diversifica y amplía el panteón de ilustres a políticos, literatos[9] y héroes militares que también reciben estas atenciones.

Esto tiene mucho que ver con la evolución política que tiene lugar en el siglo XIX, una época jalonada por cuantiosos y profundos cambios, por el fin del absolutismo, a pesar de que su agonía y postrer desaparición no estuviera exenta de conflicto en España, por la redacción de la primera de nuestras constituciones, a la que seguirían algunas más, que alumbrarían diversos períodos de diseño político e institucional diverso, por revoluciones, algunas solo en grado de tentativa y otras consumadas, pronunciamientos… En definitiva, un buen número de acontecimientos cuyo hilo conductor son un grupo mucho más numeroso y diverso de actores políticos y un nuevo escenario en el que transcurren los acontecimientos, y que son las sedes del poder legislativo. Aquí también la muerte es un hecho tan cotidiano y al mismo tiempo tan excepcional que ha merecido interrumpir el curso corriente de los acontecimientos y alterar la vida parlamentaria y sus quehaceres para que la Historia guarde un minuto de silencio por aquellos que por sus hechos ya habían pasado a formar parte de la misma.

Las siguientes páginas pretenden abordar el tratamiento de la muerte en las Cortes en los períodos de nuestra historia en los que el poder legislativo ha tenido una sola cámara y, en aquellos en los que se ha proyectado en dos, y se circunscribirá su estudio al Congreso de los Diputados. Desde el punto de vista cronológico el estudio se restringirá al siglo XIX y la parte del XX que se extiende hasta el comienzo de la Guerra Civil. Conviene apuntar también que lo que aquí se plantea es apenas una aproximación y que se hace necesario un estudio completo y sistemático de la cuestión.

## 2. LAS ORACIONES PARLAMENTARIAS: DISCURSO HECHO ESCRITURA

Si hay, como ya se ha indicado, algún aspecto que define la actividad parlamentaria es la oralidad. La oratoria parlamentaria es, como anteriormente se indicaba, la mani-

[9] Botrel estudia, centrándose en la muerte de ilustres literatos, este tipo de honras fúnebres dispensadas con inmediatez. Consigue extraer, a partir del estudio de diversos casos cuya documentación se conserva en el Archivo General de la Administración, una serie de rasgos comunes a este tipo de honores fúnebres coincidentes en algunos casos con las dispensadas por el poder legislativo pues, en un buen número de casos, los literatos fueron también políticos. BOTREL, Jean-François: «De muertos y huesos ilustres: los literatos y las honras fúnebres (España, siglo XIX)», en Carole Fillière y Maud Le Guellec (eds.): *Longtemps j'ai pris ma plume pour une épée*. Écriture et combat dans l'Espagne des XVIIIe et XIXe siècles, Hommage à Françoise Étienvre, *Hispanismes*, 2017, hors-série, n.º 1, pp. 216-236.

festación culminante de la actividad parlamentaria. El discurso, en cualquiera de sus modalidades (intervención, debate, declaración…), está pensado para ser pronunciado y servirse de los recursos de la oralidad, pero al mismo tiempo está elaborado minuciosamente para trascender, pues el orador es bien consciente de que cada una de sus palabras, así como las reacciones que estas despierten en el resto de los diputados, serán registradas por los taquígrafos y publicadas en el *Diario de Sesiones*.

Por otra parte, si la muerte continuamente ronda a los vivos, estos la han privilegiado desde la antigüedad con todo tipo de atenciones, desde la fascinación más absoluta al rechazo más firme, pasando por la resignación y el llanto. Y han escrito a la muerte y, sobre todo, han escrito a los muertos. Cantos fúnebres, elegías, endechas, plantos, necrológicas, obituarios… Desde que el hombre ha tenido acceso a la escritura ha consignado los sentimientos que la muerte despierta, y ha dado noticia a otros de su llegada. La muerte es, pues, muy a menudo protagonista de la escritura.

En el salón de sesiones la muerte también impone su negro rastro, como en todos los órdenes de la vida, y los diputados no pueden sustraerse a ella. A lo largo de la historia del parlamentarismo en España, la edad media de diputados y senadores, de procuradores y próceres, era más elevada de lo que lo es en la etapa actual, que se inaugura en 1977 con la legislatura constituyente que alumbró la vigente Constitución Española de 1978. Esto hacía casi inevitable que se sucedieran los fallecimientos por causas naturales de diputados en activo y que, en los períodos que mediaban entre un período de sesiones y el siguiente o entre una legislatura y otra, se sucedieran las comunicaciones de los fallecimientos registrados.

Dejando al margen el tratamiento contemporáneo, entendiendo por tal el que viene teniendo lugar en los últimos cuarenta años y que se limita en la mayor parte de los casos a la observancia del consabido minuto de silencio y la instalación en su caso de la capilla ardiente en las dependencias del palacio,[10] la muerte es un hecho cotidiano que, sin embargo, sacude y afecta hondamente a los diputados por tanto que quien falta es un compañero, uno que ocupaba como ellos un escaño en el salón de sesiones, a veces el mismo Presidente del Congreso o un miembro del Gobierno. En cualquiera de los casos es uno de ellos, un hombre de la clase política con quien han compartido ideología, partido o, a veces, ha sido un oponente. La muerte sirve para olvidar las rencillas ideológicas y reconocer la figura y el legado de quien ya no está. Se transforma, pues, en un elogio fúnebre, una oración algunas veces, que pretende

[10] Recuérdese, llegados a este punto, la reciente capilla ardiente de Alfredo Pérez Rubalcaba, quien fuera diputado durante varias legislaturas y portavoz del Grupo Parlamentario Socialista. Hasta la fecha las capillas ardientes instaladas desde la entrada en vigor de la Constitución Española de 1978 en las dependencias del Palacio del Congreso se habían reservado a expresidentes del Gobierno, expresidentes del Congreso de los Diputados y Padres de la Constitución, de modo que nos encontramos ante la extensión del precedente que se había venido observando hasta la fecha.

resaltar, de entre todas las virtudes de quien falta, su actividad en el parlamento, al que ha honrado con su dedicación. Por este motivo, el conocimiento del deceso arranca la unanimidad en el reconocimiento y la adhesión a las muestras de duelo, y todas las sensibilidades del arco político, por lo general, solicitan la palabra para expresar este sentimiento, sin fisuras, de reconocimiento de la capacidad política del fallecido y también su talla humana, recordando en no pocas ocasiones la amistad que les unió y los lazos que hubieran trabado.

En la mayor parte de las ocasiones el procedimiento de registro del acontecimiento en el *Diario de Sesiones* es el que sigue: se da cuenta de la comunicación, comúnmente procedente de la familia, por la que se traslada al Congreso el fallecimiento, el Presidente toma la palabra para expresar su sentimiento en lo que se conoce como «oración parlamentaria»; tras esto toman la palabra algún miembro del Gobierno o diversos diputados según su adscripción política, y en último lugar es el Secretario quien se dirige a la cámara para preguntar si el Congreso acuerda las cuestiones que se hayan planteado previamente, y que por lo general tienen que ver con la suspensión de las sesiones en señal de duelo, el acuerdo de darse por enterado el cuerpo colegislador del acontecimiento, transmitir el pésame a la familia o cualquier otra que se indique.

Desde el punto de vista material el *Diario de Sesiones* también se transforma para dar noticia del duelo de la Cámara. Así, el que recoge la sesión del 10 de enero de 1880 y que registra la expresión del pesar de los diputados por la muerte de quien fuera su presidente, Adelardo López de Ayala, se imprime con la primera página enmarcada en negro, práctica habitual en la correspondencia para manifestar el duelo de quien suscribe. En este caso el duelo es del cuerpo colegislador, así que se sigue la misma práctica. Por otra parte, en las páginas 1342 a 1344 se transcribe lo dicho en el pleno a propósito de esta muerte y este es uno de los casos en el que el registro de la muerte en el *Diario de Sesiones* cumple, paso por paso, lo enunciado anteriormente como regla general. Tras el despacho de los asuntos que estaban incluidos en el orden del día para la sesión bajo la presidencia del Vicepresidente,[11] se da cuenta de la comunicación del fallecimiento de López de Ayala hecha por su hermano José, que es leída por el Secretario. A continuación, toma la palabra el Vicepresidente para entonar el elogio fúnebre que conjuga su actividad política y su trayectoria literaria. Piden después la palabra el diputado Cisneros y Cánovas del Castillo, presidente del Consejo de Ministros. Ambos honran la memoria de López de Ayala y subrayan la inmensidad de la pérdida y el luto general en que está sumida la nación. Destacan, por su fatalismo, las palabras de Cisneros cuando dice que «Increíble parece que bajo estas mismas bóvedas donde todavía vibra y palpita la gran palabra de nuestro último Presidente, se

[11] Téngase en cuenta que Adelardo López de Ayala muere ocupando el cargo de Presidente del Congreso de los Diputados y tras una notable trayectoria como diputado.

haya podido decir: ¡Ayala ha muerto!».[12] Cierra el *Diario de Sesiones* con los acuerdos adoptados a propósito, esto es, la suspensión de las sesiones hasta el martes siguiente y que el *Diario de Sesiones* de la fecha se publique de luto.

Las líneas del *Diario de Sesiones* recogen sobrecogedoras muestras de humanidad, como en el caso de Eduardo Dato, presidente del Congreso en 1908, lamentando la muerte del diputado José del Perojo, a quien la muerte sorprendió en el hemiciclo. Pronunciaba Dato estas palabras cuando aún no se han recuperado sus señorías de la impresión causada por presenciar la muerte de uno de ellos:

> Señores diputados, la muerte, en extremo cruel con nosotros, va mermando nuestras filas con dolorosa rapidez. Semejante al rayo que brilla y mata, entró el sábado en este salón para arrebatarnos un compañero querido, en medio de la emoción angustiosa y de la pena profunda de todos los que tuvimos la mala fortuna de presenciar aquel tremendo suceso.[13]

Tiempo después será otro Presidente del Congreso, José Sánchez Guerra, quien pronuncie la oración fúnebre dedicada al propio Dato, muerto en un atentado cuando regresaba a su casa desde el Senado. Destaca de la intervención de Sanchez Guerra el patetismo con el que narra la visita de su mujer y sus hijas a la casa de socorro donde el presidente del Gobierno fue llevado tras el atentado; pues dice Sanchez Guerra que «(…) porque sólo viendo al Sr. Dato insensible ante aquellas caricias, que eran la ilusión de su espíritu y el premio de todos sus esfuerzos, y sordo ante aquellas voces angustiadas y angustiosas, pudo penetrar en mi espíritu la triste realidad de su muerte».[14] Esta intervención pone de manifiesto, en mi opinión, la humanidad que subyace bajo el corsé institucional, el genuino sentimiento de pesar humano que recogen los *Diarios de Sesiones* más allá de los acuerdos de duelo institucional y honras fúnebres.

Hay, sin embargo, otros casos en los que las turbulencias políticas del momento histórico hacen imposible concitar la unanimidad ante la muerte. Sucede así con el fallecimiento de José Sánchez Guerra, muerto en enero de 1935. Toma la palabra el presidente Alba Bonifaz para entonar lo que él mismo describe como «dedicación necrológica» para glosar su vida. A continuación, toma la palabra Cambó para destacar que, sobre todas las cosas, Sánchez Guerra fue un parlamentario:

[12] *Diario de Sesiones* de 10 de enero de 1880, p. 1343.

[13] La muerte de José del Perojo, así como diversos detalles de su entierro están narrados en Papeles para la Historia, en una pieza de difusión de los fondos archivísticos elaborada por el Archivo del Congreso de los Diputados, <http://www.congreso.es/portal/page/portal/Congreso/Congreso/Hist_Normas/PapHist/Restaur/ReyAlfonsoXIII/elec19070421/VidParl1907> (04/02/2026).

[14] Archivo del Congreso de los Diputados (ACD), *Diario de Sesiones*, 9 de marzo de 1921, p. 827.

> Él fue, por encima de todo, un hombre de Parlamento; él creyó siempre, como lo habían creído las grandes figuras del partido conservador, como lo había creído Cánovas, como lo creyó Maura, que el Parlamento es el único instrumento político para que la razón se sobreponga a la violencia, para que sea posible la convivencia entre todas las ideologías, para que prevalezca, en definitiva, el que tenga razón.[15]

Después se adhieren, con su propio discurso otros grupos y minorías, pero cuando solicita la palabra el Bolívar para disentir del parecer general, se suceden los rumores y las protestas, algunos diputados solicitan que se le retire la palabra, y Bolívar solo acierta a decir «que en nombre de la clase trabajadora… ». Finalmente y tras ser llamado al orden por dos veces, el Presidente cierra la intervención conminándole a que «calle su señoría y ganará con ello más que nadie»,[16] para a continuación darle a otro diputado la palabra. A pesar de este incidente, se acuerda que conste en acta el sentimiento de la cámara por el fallecimiento de José Sánchez Guerra y que así sea comunicado a su familia.

## 3. DOCUMENTOS PARA UN DUELO: LOS EXPEDIENTES RELATIVOS A FALLECIMIENTOS Y ENTIERROS

No basta, sin embargo, con las manifestaciones de pesar y duelo que recogen los *Diarios de Sesiones*. En la mayor parte de los casos el duelo de la cámara se concreta en unas honras fúnebres adecuadas a la relevancia del personaje que fallece. Por este motivo, y porque una gran parte de la vida pública de estos políticos ha transcurrido entre los muros del palacio de la Carrera de San Jerónimo, desde muy pronto se plantea que este lugar sea también en el que se velen sus cadáveres, en el que puedan recibir el tributo de reconocimiento de los ciudadanos y desde el que partan los cortejos fúnebres hasta los lugares en el que guardarán reposo definitivo. Este tipo de ceremonias, a pesar de lo que pudiera parecer, no se fijan hasta mucho tiempo después de que sea ya habitual su celebración, como se verá después.

Se conservan en el Archivo del Congreso de los Diputados casi tres centenares de referencias, entre expedientes, actas de la Comisión de Gobierno Interior y otro tipo de documentos, que recogen noticias del fallecimiento de diversos personajes de relevancia pública y que narran lo dispuesto para sus honras fúnebres en el ámbito parlamentario o los acuerdos adoptados al respecto por este órgano. No es posible aquí analizar todos y cada uno de ellos de forma individualizada, por lo que se res-

[15] ACD, *Diario de Sesiones*, 31 de enero de 1935, p. 5975.

[16] El incidente está recogido en el ACD, *Diario de Sesiones*, 31 de enero de 1935, p. 5980.

tringirán las referencias a aquellos que sean destacables por su singularidad o por su representatividad.

Quedan al margen del presente análisis aquellos que guardan relación con la participación de las Cortes en las honras fúnebres dispensadas a los Jefes del Estado y miembros del Gobierno en los que el poder legislativo no fuera el responsable de aquellas, sino tan solo uno más de los cuerpos e instituciones participantes. En el caso de los miembros del ejecutivo era bastante habitual que hubiesen ocupado también las más altas dignidades del Congreso de los Diputados o el Senado, en cuyo caso su estudio atiende a esta última condición y no a la primera.

Además de los expedientes que recogen de forma individualizada las honras fúnebres dedicadas a cada uno de ellos, existen otros que recogen las noticias de los fallecimientos de diputados habidos en los períodos que median entre un período de sesiones y el siguiente, bien sea por lapsos previamente previstos, por suspensión de las sesiones debido a causas de naturaleza diversa o por la disolución de las Cortes por la convocatoria de unas nuevas elecciones. Se trata en este último caso de expedientes colectivos de listados con los nombres y fechas de los fallecimientos y, en algunos casos, las comunicaciones a través de las que la cámara ha tenido noticia de los mismos. Otros cuantos recogen comunicaciones al Contador de las Cortes para que proceda a liquidar los devengos correspondientes a algún diputado por causa de su fallecimiento[17] o, bien, comunicaciones al Gobierno dando cuenta del fallecimiento de algún otro diputado para que proceda a avisar a quien habrá de tomar asiento en su lugar.

Entre los expedientes de mayor interés para la cuestión que aquí se analiza se encuentran aquellos que tratan de las exequias fúnebres dispensadas a algún individuo en particular, siendo muy habitual que estas tengan mayor realce cuanta mayor fue la importancia del finado y su relación con la cámara. Así, destacan los tributos fúnebres a los presidentes en ejercicio, cuyo deceso tiene una implicación mayor que cualquier otro, pues muere el primero de los diputados, dejando en manos del primero de los vicepresidentes la carga de representar a la institución y adoptar las medidas necesarias hasta la elección del nuevo presidente.

Este es el caso de Adelardo López de Ayala (1829-1879), quien había sido previamente diputado en varias ocasiones pero que, fruto de las elecciones de 1879 es de nuevo elegido diputado y, además, presidente interino primero y después definitivo. Se convierte en Presidente del Congreso de los Diputados el 24 de junio de 1879. Durante el período de suspensión de las sesiones y a causa de sus dolencias pulmonares, muere el 30 de diciembre y un voluminoso expediente recoge todo aquello que guarda

[17] «Al Contador de las Cortes comunicándole que se proceda a la liquidación de las dietas devengadas del diputado D. José Rodríguez del Casal por fallecimiento de éste», ACD, Fernando VII, H-03-T.46,F.112r.

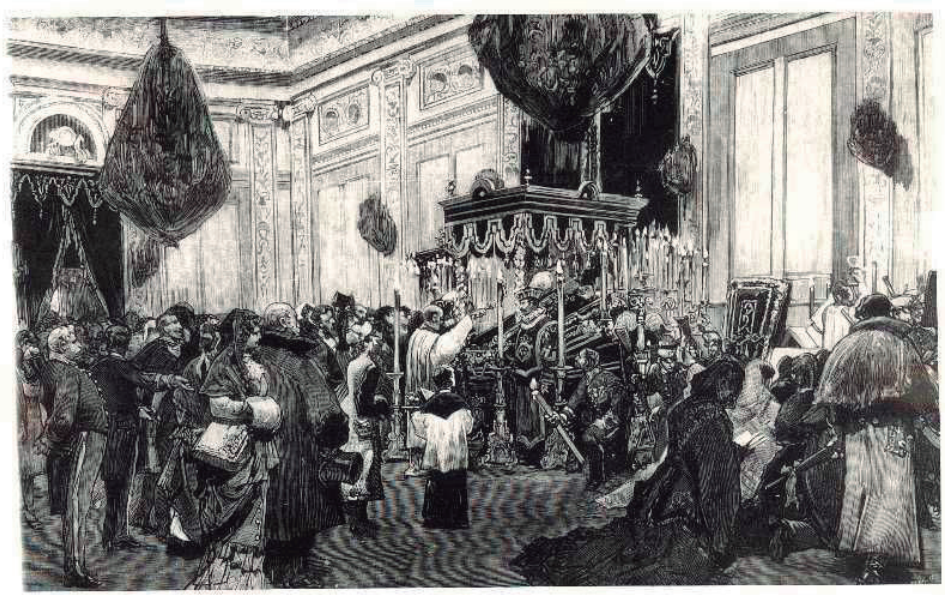


**Fig. 1.** Capilla ardiente de Adelardo López de Ayala.
*La Ilustración Española y Americana*, 8 de enero de 1880.

relación con su entierro y su funeral.[18] Es este uno de los expedientes más prolijos sobre la cuestión y previo, sobre todo, al establecimiento de una práctica común en el seno del parlamento para rendir tributo a los presidentes o expresidentes fallecidos.

El expediente dedicado al fallecimiento y entierro de López de Ayala recoge una serie extensa de curiosidades en torno a su muerte y el cortejo fúnebre que le acompañó hasta el cementerio de san Pastor y san Justo, donde recibió sepultura. La primera de ellas es que su cuerpo embalsamado fue expuesto en el salón de conferencias del Palacio del Congreso el primer día de 1880, y que allí fue velado hasta el día siguiente, en el que el cortejo salió en dirección al cementerio acompañado por Castelar, Sagasta, Martos, Tamayo, Posada Herrera, Álvarez, el Marqués de Cabra y Núñez de Arce, quienes portaron también las cintas del féretro (Fig. 1). Se recoge asimismo el recorrido que cumplió el cortejo, que atravesó diversos lugares donde se le rindió tributo, como el Teatro Español. Además, hay información de carácter económico, pues se consignan con detalle los diversos desembolsos que se efectuaron para las exequias.

A partir de las particularidades que recogen los diversos expedientes es posible llegar a extraer una serie de conclusiones generales relativas al tratamiento de la muerte

[18] «Expediente relativo al entierro y funeral del Sr. D. Adelardo Pérez de Ayala (1879)», ACD, Gobierno Interior, legajo 24, n.º 71.

en el ámbito de las Cortes y, en particular, del Congreso de los Diputados. En primer lugar, el punto de partida es siempre un documento al que se da lectura, y este no es otro que la comunicación del fallecimiento, que en la mayor parte de los casos llega por el cauce de la familia, salvo en otras ocasiones en que la muerte se ha producido no de forma natural sino, por ejemplo, de un atentado o asesinato. A continuación, se reúne la Comisión de Gobierno Interior y, en su caso, la Mesa del Congreso para designar una Comisión de Entierro. Esta forma de actuar es propia de la cámara durante todo el siglo XIX y parte del XX, hasta que los reglamentos evolucionan hacia el diseño de comisiones permanentes. Por lo tanto, lo habitual era la constitución de comisiones *ad hoc* tanto para los trabajos parlamentarios como para la actividad institucional, entre la que se contemplan las honras fúnebres.[19]

Designada la Comisión de Entierro se especifican las honras a tributar al finado, que suelen ser el acompañamiento del cadáver desde la casa mortuoria hasta el cementerio, si es que va a recibir sepultura en alguno de los camposantos de Madrid, o hasta la estación de tren desde la que partirá hasta el lugar de entierro. Por último, muchos de estos expedientes recogen otra serie de documentos tales como esquelas,

[19] Dejando al margen los primeros reglamentos que rigieron la actividad de las Cortes, desde el Reglamento del Congreso de los Diputados , aprobado el 4 de mayo de 1847 y modificado en diversas ocasiones (1864, 1878, 1880, 1883, 1887, 1894, 1895 y 1896) se indica expresamente que, todas las comisiones creadas por el Congreso tendrían «carácter especial para un objeto determinado», excepción hecha de las Comisiones de Actas electorales, Incompatibilidades, Presupuestos, Examen de cuentas, Concesión de gracias y pensiones a persona o personas determinadas, Peticiones, Gobierno Interior y Corrección de Estilo, según se dispone en los artículos 70 y 71. Así se mantendrá hasta el Reglamento de del Congreso de los Diputados que fue aprobado el 24 de mayo de 1918, en el que se contempla que, además de las comisiones de carácter permanente y todas las especiales que pudieran crearse, exista una por cada uno de los ministerios que se enuncia en el artículo, así como de los que se instituyeren (art. 65). Los diversos reglamentos que han regido la actividad del Congreso de los Diputados o las Cortes coinciden en establecer con claridad la composición y funciones de la Comisión de Gobierno Interior, si bien es común que además se dedique un título o apartado independiente al Gobierno Interior de la Cámara. En concreto, el Reglamento del Congreso de los Diputados de 4 de mayo de 1847 que, con diversas modificaciones estuvo vigente hasta que se redactó el de 24 de mayo de 1918 contempla en su artículo 75 la composición de la Comisión de Gobierno Interior, que está presidida por el Presidente del Congreso de los Diputados. Asimismo, el título XX está dedicado al Gobierno Interior del Congreso. En este título, artículo 221, se especifica que «La misma Comisión (refiriéndose a la Comisión de Gobierno Interior) formará el presupuesto anual de los gastos del Congreso, percibirá y administrará los fondos que para cubrirlos se perciban del Tesoro público y presentará mensualmente al Congreso la correspondiente cuenta». Esto significa que es la Comisión de Gobierno Interior quien decide sobre el presupuesto de la Cámara de forma autónoma, si bien debe presentar mensualmente la cuenta aprobada. Con pocas variaciones se mantiene esta atribución de competencias a la Comisión de Gobierno Interior, así como su presidencia en el Reglamento Interino de las Cortes Constituyentes de 5 de mayo de 1873, en el Reglamento del Congreso de los Diputados de 24 de mayo de 1918, en el Reglamento Provisional de las Cortes Constituyentes de 18 de julio de 1931 y en el Reglamento del Congreso de los Diputados de 29 de noviembre de 1934. Todos estos reglamentos se encuentran editados en la monografía publicada por la Secretaría de Cortes en 1977 y presentada por el entonces Letrado Mayor de las Cortes, Felipe de la Rica y Montejo (RICA Y MONTEJO, Felipe de la: *Reglamentos (Del Congreso de los Diputados y de las Cortes*, Madrid: Cortes, 1977).

besalamano de invitación al funeral o encargos de misas en recuerdo del fallecido. Muchos de ellos tienen una característica común, y es que se trata de documentos de luto, que están orlados con márgenes negros para incorporar al documento el luto que guarda quien los remite.

A pesar de que lo sistematizado hasta aquí pudiera inclinar a pensar que existe un tratamiento fijo y preestablecido para las exequias fúnebres que habrían de dispensarse, al menos, a quienes hubieran presidido la cámara, no es así en absoluto. No se produce nada parecido hasta que Manuel Alonso Martínez se enfrenta al tributo fúnebre para el Conde de Toreno,[20] momento en el que él mismo, como recoge el *Diario de Sesiones*,

> (…) me tomé anoche la libertad de reunir en la Presidencia á los individuos que componen la Mesa y a la Comisión de Gobierno Interior, donde están representados todos los matices y todas las fracciones de esta cámara; examinamos los precedentes, que son, por cierto, muy contradictorios, y por unanimidad se tomaron algunos acuerdos que tienen por objeto honrar la memoria del Conde de Toreno y realzar la solemnidad de la ceremonia fúnebre de la conducción del cadáver (…).[21]

Esta reunión nocturna queda atestiguada por diversas fuentes, aunque es especialmente interesante el besalamano de urgencia, casi se podría calificar así, que fue dirigido a todos los individuos que formaban parte de la Mesa y la Comisión de Gobierno Interior y cuya minuta se conserva en el expediente de la Comisión de entierro del Conde de Toreno. El resto del devenir de la reunión se encuentra recogido en el acta de la reunión de la Comisión de Gobierno Interior de 31 de enero de 1890. El presidente Alonso Martínez indica que ha convocado esa reunión porque considera «necesario que se establezcan con carácter general las disposiciones oportunas para honrar la memoria de los que, habiendo desempeñado el cargo de Presidentes del Congreso, fallecieran siendo diputados». Tras la oportuna deliberación se acuerda lo siguiente que, además, será observado con carácter general en el futuro:

> 1º Que custodien el cadáver cuatro porteros del Congreso, de uniforme.
>
> 2º Que se invite al Sr. Ministro de Gracia y Justicia, por si tiene á bien hacerlo el Sr. Obispo de Madrid-Alcalá, para que doblen todas las Parroquias de esta Corte á las horas de costumbre, mientras se halle insepulto el cadáver.
>
> 3º Que además de los doce diputados de la misma provincia, por donde había sido elegido el difunto, y actas limítrofes se nombren otros doce para que todos ellos, presididos por el

[20] Francisco de Borja Queipo de Llano y Gayoso de los Cobos, VIII Conde de Toreno, que fue presidente interino primero y electo después por unanimidad del Congreso entre 1884 y 1885. Ello culminó una larga trayectoria como diputado y también como miembro del Gobierno, en el que se ocupó de diversas carteras. También fue teniente de alcalde y después alcalde de Madrid.

[21] ACD, *Diario de Sesiones*, 1 de febrero de 1890, pp. 2314-2315.

Excmo. Sr. presidente acompañado de dos Sres. Secretarios, formen la Comisión que ha de acompañar la conducción del cadáver, en el caso de que haya de presidir el duelo el Excmo. Sr. presidente del Congreso; y en caso contrario una Comisión de veinticuatro Sres. Diputados y un Sr. vicepresidente.

5º Que acompañen la conducción del cadáver treinta porteros del Congreso con hachas encendidas.

6º Que se invite a todos los Sres. Diputados para que asistan a la conducción del cadáver.

7º Que se dirija atenta invitación al Excmo. Presidente del Senado por si tiene a bien hacerla extensiva a los Sres. Senadores para que concurran al mismo acto.

8º Que por medio del Sr. Presidente del Consejo de Ministros se ruegue al Gobierno de S. M. acuerde el establecimiento de un piquete de la Guardia Civil en la casa mortuoria y adopte las medidas que estime oportunas para honrar la memoria del finado.

9º Que se designe un individuo de la Mesa y otro de la Comisión de Gobierno Interior para que poniéndose de acuerdo con los individuos de la familia y testamentarios del finado, resuelvan los demás detalles de la conducción del cadáver, en lo que se refiere a cintas del féretro, si las hubiere de llevar, presidencia del duelo, etc.[22]

Estos nueve acuerdos sientan las bases del tratamiento uniforme de las honras fúnebres dispensadas después a cualquier diputado que hubiera ostentado la condición de Presidente del Congreso de los Diputados, si bien siempre existen excepciones, pues es habitual que en la misma figura converja esta condición y la de miembro del Gobierno o cualquier otra condición que hace que, de alguna forma, se superpongan los duelos y honras fúnebres. También en el último de los acuerdos se consagra atender a la voluntad de la familia, quien, de acuerdo con los dos representantes de la cámara, decidirá el mejor modo de fijar los detalles del tributo fúnebre. Este extremo, el respeto a la voluntad de la familia o al deseo expreso del finado si es que así lo hubiera dejado dispuesto, hace que en las honras posteriores dispensadas a expresidentes fallecidos siendo diputados, no se vele el cadáver en el vestíbulo del palacio. Así sucede, por ejemplo, González Besada, cuya familia se opone a ello, o Pidal y Mon.

El caso del fallecimiento de González Besada coincide con unas recientes elecciones que han dado lugar a una nueva cámara. Al tiempo del deceso aún no han sido convocados los diputados electos ni se dispone de sus datos de residencia y, según acuerda el presidente Villanueva, se publica en prensa la noticia entendiendo así que todos los que deseen acudir pueden hacerlo en virtud de este anuncio, habida cuenta de que no hay medio oficial de cursar la invitación.[23]

[22] «Comisión para acompañar al cementerio el cadáver del conde de Toreno, diputado a Cortes y presidente que fue del Congreso de los Diputados», ACD, Gobierno Interior, leg. 41, n.º 20.

[23] «Fallecimiento y entierro de Augusto González Besada, expresidente del Congreso», ACD, Gobierno Interior, legajo 94, n.º 9. En el expediente se conserva la minuta mecanografiada del anuncio y el borrador manuscrito del mismo.

**Fig. 2.** La carroza fúnebre de Manuel Alonso Martínez ante el Congreso de los Diputados. *La Ilustración Española y Americana,* 15 de enero de 1891.

Manuel Alonso Martínez, presidente responsable de la fijación del criterio relativo a las honras fúnebres del Congreso, recibiría un año después de que esto sucediera, en 1891, tributo a su muerte siguiendo en todo aquello que él mismo había, junto con la Mesa del Congreso y la Comisión de Gobierno Interior, dejado establecido al respecto (Fig. 2). El expediente relativo a su fallecimiento y entierro es un expediente muy extenso y detallado,[24] si bien no es el único en el que se recoge la documentación relacionada con estos acontecimientos, pues hay además en el fondo del Archivo del Congreso de los Diputados numerosos acuerdos relacionados con desembolsos económicos para su funeral, tales como la remuneración a los niños que cantaron en el funeral o los gastos derivados del arreglo floral de la Iglesia de San Francisco el Grande, donde se celebró el funeral. De la lectura de todos ellos, y muy especialmente de las listas de reparto de esquelas y de diversas solicitudes de billetes para poder asistir a la ceremonia, se desprende que fue el Congreso de los Diputados quien organizó todas las exequias y corrió también con todos los gastos que de ellas se derivaron.

Una curiosidad contenida en estos documentos hace referencia a diversos desembolsos relacionados con la música del funeral. Ya se ha aludido a la gratificación otorgada a los niños que cantaron en el coro, pero también otro de ellos se refiere al

[24] «Funeral y entierro del diputado Alonso Martínez», ACD, Gobierno Interior, legajo 41, n.º 28.

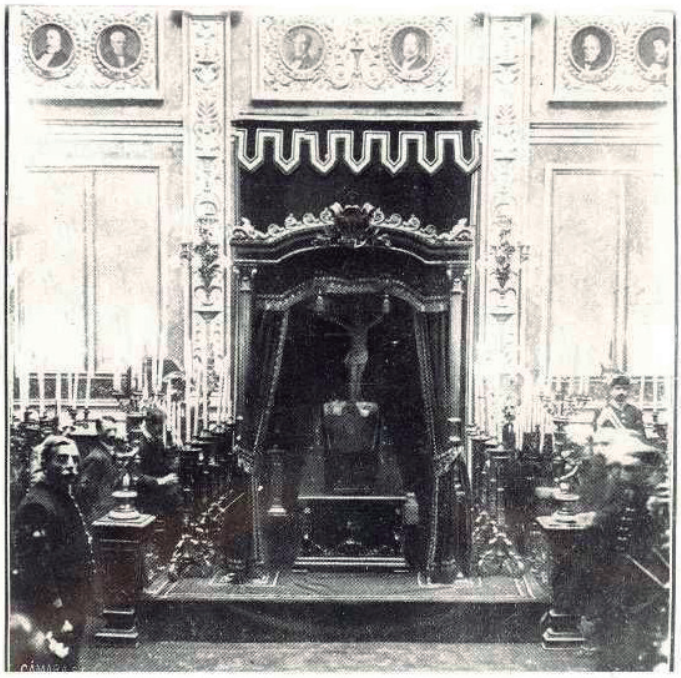


**Fig. 3.** El cadáver de José Canalejas en el salón de conferencias del Congreso de los Diputados. *La Ilustración Española y Americana*, 20 de noviembre de 1912.

alquiler de un *armónium* y, entre otras cuestiones, la recomendación contenida en una tarjeta de visita de Emilio Arrieta, entonces director del Conservatorio de Madrid, que no puede atender la conducción de la orquesta del funeral, para que lo haga Antonio Oller. La carta dirigida por este último a don Joaquín González Fiori, presidente de la Comisión de Gobierno Interior, pone de manifiesto la importancia dedicada a la música en el funeral, pues le expone largamente las razones de la elección de las piezas a ejecutar. Asimismo, otro de los documentos que forman parte del expediente es la carta dirigida por el director del Teatro Real, quien pone a disposición del congreso a todos los individuos de su orquesta y coro para los funerales de Alonso Martínez, así como «todo cuanto quiera o juzgue necesario á su mayor esplendor y solemnidad». De esta forma se puede constatar, como señala Trinidad Ortúzar en la entrada dedicada a Manuel Alonso Martínez en el *Diccionario Biográfico Español* de la Real Academia de la Historia, que el político fue un «Gran amante de la música, que fue su gran pasión»,[25] razón por la que la música fue cuidada con tanto esmero en la preparación de sus honras fúnebres.

[25] *Diccionario Biográfico Español*, <http://dbe.rah.es/biografias/6727/manuel-alonso-martinez> (04/02/2026).

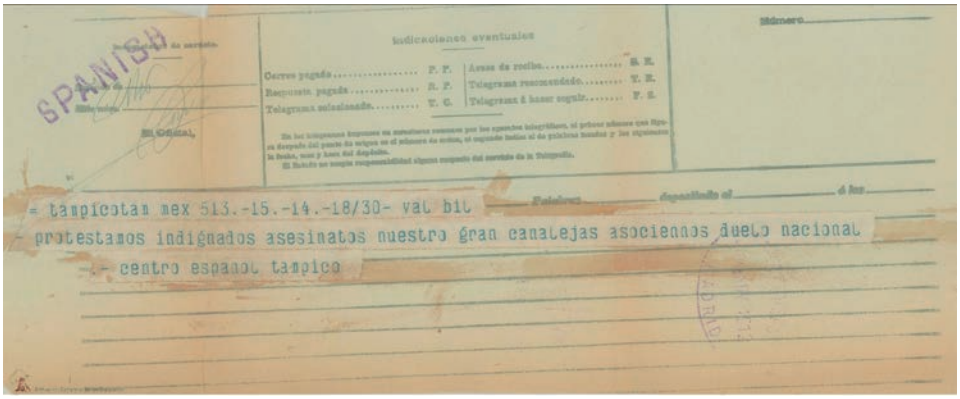


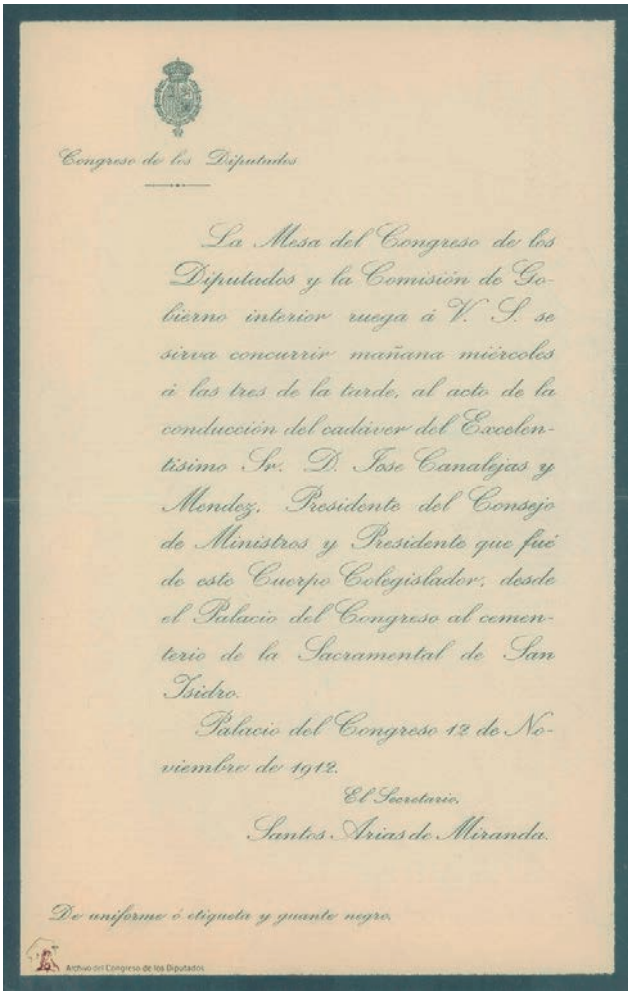

**Fig. 4.** Telegrama dirigido al Presidente del Congreso por el Centro Español de Tampico. ACD, Gobierno Interior, leg. 82, n.º 63.

Otra de las grandes honras fúnebres dispensadas en el Congreso fue la del entonces presidente del Consejo de Ministros José Canalejas, muerto en un atentado en la cercana Puerta del Sol mientras contemplaba el escaparate de una librería. Canalejas fue, sin duda, uno de los grandes nombres del parlamentarismo español, célebre por su oratoria, que ha sido ejemplo de lo que debe ser un orador parlamentario. También son bien conocidas unas imágenes en movimiento que reproducen el gentío que se congregó en el Congreso de los Diputados para pasar ante su cadáver, que es expuesto en el salón de conferencias (Fig. 3).

En el expediente que sobre su fallecimiento y entierro se conserva en el Archivo del Congreso de los Diputados[26] se encuentran los documentos que detallan los acuerdos adoptados al respecto y el modo de ejecutarlos, así como otros tantos que recogen el pesar de la sociedad española, diversas instituciones nacionales y extranjeras por su muerte. Se conservan, pues, telegramas de cuerpos legislativos europeos y americanos; de corporaciones municipales; de comités, círculos y asociaciones de diversa naturaleza; y de particulares que expresan su dolor y repulsa por el asesinato (Fig. 4).

El último fallecimiento que acontece antes de la Guerra Civil, en 1935, es el de José Sánchez Guerra, que tiene lugar en Madrid pero que tampoco es velado en el palacio del Congreso sino en su domicilio de la calle Claudio Coello, que discurre frente al edificio de la Carrera de San Jerónimo el cortejo fúnebre y en el expediente sobre su fallecimiento y entierro se conservan recortes de prensa con fotografías del

[26] «Fallecimiento, entierro y funeral del Excmo. Sr. Presidente del Consejo de Ministros y Expresidente del Congreso de los Diputados don José Canalejas y Méndez», ACD, Gobierno Interior, legajo 82, n.º 63.



Congreso de los Diputados

La Mesa del Congreso de los Diputados y la Comisión de Gobierno interior ruega á V. S. se sirva concurrir mañana miércoles á las tres de la tarde, al acto de la conducción del cadáver del Excelentísimo Sr. D. Jose Canalejas y Mendez, Presidente del Consejo de Ministros y Presidente que fué de este Cuerpo Colegislador; desde el Palacio del Congreso al cementerio de la Sacramental de San Isidro.

Palacio del Congreso 12 de Noviembre de 1912.

El Secretario.

Santos Arias de Miranda.

De uniforme ó etiqueta y guante negro.

Archivo del Congreso de los Diputados

**Fig. 5.** Comunicación a los miembros de la comisión designada para el acompañamiento del cadáver de José Canalejas. ACD, Gobierno Interior, leg. 82, n.º 63.

momento,[27] así como una detallada crónica del momento en el que la comitiva termina frente a la escalinata de palacio.

Por otra parte, la Comisión de Gobierno Interior acuerda en su reunión de 31 de enero de 1935 sufragar todos los gastos originados por el entierro de Sánchez Guerra en atención a la situación económica en que quedaba su familia y también que ésta había renunciado a que su cadáver fuese trasladado al Congreso, «lo que hubiera originado gastos en consideración».[28]

[27] «Fallecimiento y entierro del diputado José Sánchez Guerra», ACD, Gobierno Interior, legajo 99, n.º 2.

[28] Acta de la Comisión de Gobierno Interior de 31 de enero de 1935.

También los sucesivos expedientes citados prevén la etiqueta a observar para acudir a tales actos, pues la observancia de la misma supone la demostración de un respeto formal por la figura de aquel a quien se llora. Se logra así revestir de mayor solemnidad y respeto las exequias fúnebres. Esto se recoge en los acuerdos adoptados por la Comisión de Gobierno Interior, que determina que los maceros y porteros del Congreso que han de prestar servicio en tales ocasiones han de vestir sus uniformes más solemnes y que todas las carrozas y vehículos se ornarán convenientemente. Asimismo, las invitaciones para acudir a los funerales determinan que los hombres han de vestir frac o uniforme y las mujeres deben ir tocadas con mantilla, como se indica en las correspondientes a los de José Canalejas, o que se porten, además de esto, guantes negros (Fig. 5).

## 4. CONCLUSIONES

La muerte, como ya se indicaba, forma parte de la vida parlamentaria, y a pesar de su cotidianidad reviste toda la solemnidad de los acontecimientos excepcionales. Decía el recientemente fallecido Alfredo Pérez Rubalcaba que «en España se entierra muy bien», y eso queda demostrado a la vista de todo lo analizado hasta el momento, pero es evidente también que las honras fúnebres dispensadas a los hombres de la política en el seno del poder legislativo constituyen un poderoso mecanismo de creación de comunidades emocionales en torno a la vida pública.

Los siglos XIX y XX alumbraron un panteón de hombres de estado mucho más numeroso y diverso, hecho este que se traduce en una dispensa de honras fúnebres mucho más amplia y heterogénea. Influye también que el sistema político decimonónico propicia que el poder legislativo, en el que todas estas figuras convergen, cobre protagonismo como lugar de celebración de estas honras, pues está íntimamente relacionado con la vida pública de estas figuras.

De esta forma, el palacio del Congreso de los Diputados se transforma en diversas ocasiones para acoger las capillas ardientes de sus miembros, sobre todo de aquellos que mueren en el desempeño del cargo y de aquellos otros que dejaron en él profunda impronta. Cuando más adelante se estipula formalmente que sea atendido el deseo del fallecido o de su familia, sus miembros, ya sean políticos o funcionarios, muestran sus respetos al cortejo fúnebre acudiendo a aquel según se designe. Pero, sobre todo, el sentimiento de pesar se recoge, para que quede fijado aquel, en los Diarios de Sesiones, fiel registro de la actividad de la cámara. Así, esta publicación no solo recoge los avatares políticos y el proceso de elaboración de las leyes, sino que también registra tan luctuosos acontecimientos en sus líneas.

Desde el punto de vista documental se pueden extraer algunas conclusiones al

respecto de los expedientes antecitados. Todos ellos guardan unas ciertas similitudes en cuanto a su contenido y estructura, y también ciertos rasgos comunes en los propios documentos. No cabe duda, tras esta apenas aproximación a la cuestión, que las honras fúnebres son un asunto capital en la vida institucional de la cámara, y que sería muy oportuno un análisis en profundidad de la cuestión, tanto desde el punto de vista del contenido como desde el documental, pues hay elementos de los documentos, tales como las orlas de luto o las tipologías documentales utilizadas capaces de arrojar, tras su estudio, valiosa información acerca de diversas cuestiones.

También las manifestaciones espontáneas de pesar de ciudadanos y asociaciones recogidas en cartas, telegramas y transcripciones de telegramas telefónicos recogidas en algunos expedientes, coincidiendo en muchos casos con asesinatos y atentados como el de Dato o Canalejas y que han quedado fuera del análisis pueden revestir interés para analizar la recepción popular de este tipo de acontecimientos y que pueden venir a completar otros estudios ya llevados a cabo o en curso sobre ellos.

# Trovadores comprometidos durante el tardofranquismo y la transición española: la ocupación simbólica del espacio

Alberto Carrillo-Linares

*Universidad de Sevilla*[1]

## 1. INTRODUCCIÓN

La cultura escrita adopta muchas y variadas formas de expresión que, en ocasiones, se cruzan y funden en testimonios que nos permiten radiografiar, comprender mejor y de otro modo a las sociedades que los han generado. Es eso exactamente lo que ocurre con la música durante el franquismo: textos escritos y melodías que se convierten en verdaderos símbolos de la acción o la conciencia política que tiene por objetivo la conquista de espacios de libertad en los que mujeres y hombres puedan sentirse, al menos momentáneamente, ajenos a la opresión. Hubo textos y espacios que adquirieron una relevancia muy particular asociados al proceso de cambio que se vivió en España desde principios de los años sesenta.

Los rastros escritos en papel se mutan en hermosas y pegadizas canciones que sirven para inundar los espacios y transformarlos, (re)cargando de significado textos poéticos con los que conmover a un público que los hace suyos. En ocasiones son espacios privados donde la entonación de estas coplas crea una atmósfera psicológica que sirve para estimular un sentimiento de pertenencia y unidad; o simplemente, sentir que se participa de un universo sensitivo que los une al pasado, especialmente cuando se trata de canciones procedentes de la guerra.[2] Otras veces, son los conciertos

[1] Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación *«Vox populi». Espacios, practicas y estrategias de visibilidad de las escrituras del margen en las Épocas Moderna y Contemporánea* (PID2019-107881GB-I00AEI/10.13039/501100011033), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, y la Agencia Estatal de Investigación.

[2] En los años sesenta se publicaron varios cancioneros con temas procedentes de la guerra civil que sirvieron para consolidar el vínculo de la nueva generación con aquella música. El más popular en España fue, sin duda, el editado por LIBEROVICI, Sergio y STRANIERO, Michele L.: *Canti della nuova resistenza spagnola. 1939-1961*, Torino: Einaudi Editores, 1962, libro envuelto en gran polémica. Sobre ésta: CARRILLO-

o recitales en espacios públicos (colegios mayores, universidades, etc.) los que consiguen trasladar en el tiempo y el espacio a los asistentes, como si durante el periodo que durara la actuación se estuviera fuera del control dictatorial. De esta manera, los textos escritos consiguieron inundar las ciudades con sus melodías. A esta cuestión me referiré en las próximas páginas.

Quintín Cabrera (1944-2009), en *Las ciudades son libros*, realizaba una reflexión sobre estos espacios urbanos por los que deambulamos, con sus cargas simbólicas y emocionales. Esta canción, de hecho, sirvió como *leit motive* al XI Congreso Internacional de la Historia de la Cultura Escrita y era, en definitiva, una invitación a pensar las ciudades y lo que en ellas ocurre, de otro modo: «Las ciudades son libros que se leen con los pies». El espacio urbano está cargado de Historia y esta, en ocasiones, adopta forma de canción. Consideraré a la música como una forma de invasión simbólica y melódica del espacio público urbano y me centraré en la España del tardofranquismo con alguna deriva hacia los inicios de la Transición que, en este sentido, aprendió mucho del pasado inmediato. En definitiva, se valorará la música, con sus textos, como un instrumento social y político de conquista de espacios de libertad, íntimos y públicos: la música que llena esos espacios y los convierte en lugares diferentes.

En las siguientes páginas realizaré una aproximación, con perspectiva histórica, a esta combinación, donde los músicos, la música, las letras y los espacios (reales o metafóricos) constituyen los ejes vertebradores del discurso. Para ello recurriré a fuentes orales, sonoras, archivísticas, hemerográficas, grafitis, fotográficas, fílmicas y bibliográficas.

## 2. MARCOS E INFLUENCIAS

Es ya un lugar común aludir a los cantautores contestatarios como un referente generacional y cultural en las oposiciones políticas, caracterizados por las fuertes dosis de compromiso social expresado a través de sus canciones o de los actos con los que definen y proyectan su imagen pública o se posicionan ante diversas circunstancias.[3] Canción protesta, canción de autor, cantautores, etc., son algunas de las denominaciones que se han usado para designar un fenómeno musical que hunde sus raíces en

LINARES, Alberto: «Antifranquismo de guitarra y linotipia. Canciones de la nueva resistencia española (1939-1961)», *Ayer*, nº 87, 2012 (3), pp. 195-224. DE LA OSSA, Marco Antonio: *Canti della nuova resistenza spagnola (1939-1961)*, Madrid: Sílex, 2021.

[3] Para recomponer estos marcos, puede resultar útil en distintos momentos la consulta de la Tesis Doctoral de SIERRA FERNÁNDEZ, Gustavo: *La formación de una cultura de la resistencia a través de la canción de autor*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2016 (Tesis Doctoral), <http://eprints.ucm.es/37098/1/T37031.pdf> (04/02/2026).

la segunda década del siglo xx, con Joe Hill (1879-1915) como referencia inexcusable, y se desarrolla tímidamente en los agitados años treinta del siglo xx, adquiriendo verdadera carta de naturaleza desde los no menos convulsos años sesenta.[4] Con referentes norteamericanos de enorme influencia, como Woody Guthrie (1912-1967) o Pete Seeger (1919-2014), o los de tercera generación, como Bob Dylan (1941), Joan Báez (1941), etc., la música de compromiso llegó también a España a través de la vía sudamericana, con diferente grado de impacto según los momentos, de la mano de artistas como Atahualpa Yupanqui (1908-1992), Violeta Parra (1917-1967), Víctor Jara (1932-1973), Daniel Viglietti (1939-2017), entre otros.[5] En otras ocasiones, fue la más cercana Francia la que aportó nombres fundamentales sin los que no sería posible comprender en su totalidad la complejidad del fenómeno, como es el caso de Georges Brassens (1921-1981).

Por estos caminos se establecieron conexiones con algunos músicos españoles (solistas y grupos), aunque estos dieron una impronta muy particular a sus repertorios, interpretados en los quince últimos años de la dictadura franquista y que convirtieron sus conciertos en verdaderos actos simbólicos de conquista de espacios de libertad, mediante la ocupación del espacio con letras y acordes: Chicho Sánchez Ferlosio (1940-2003), Joan Manuel Serrat (1943) y todo el colectivo de la llamada nova cançó catalana: Els Setze Jutges (1961), Raimon (1940), Lluís Serrahima (1931-2020), Francesc Pi de la Serra (1942), Xesco Boix (1946-1984), el Grup de Folk, María del Mar Bonet (1947), Lluís Llach (1948), etc. A los que se les sumaba otro importante núcleo en Madrid, como Luis Eduardo Aute (1943-2020) o los integrados en el Colectivo universitario Canción del Pueblo (1967-1968): Ignacio Fernández Toca, Luis José Leal, Hilario Camacho (1948-2006), Elisa Serna (1943-2018), Adolfo Celdrán (1943), Jesús Munárriz (1940), Julia León (1945), etc. Y en otros puntos de España también surgieron cantautores que de una forma u otra significaban la alternativa en el tardofranquismo y la transición: Xoán Rubia (1947) y el colectivo Voces Ceibes (1968-1974), en Galicia; Carlos Cano (1946-2000), Antonio Mata (1947-2014), entre otros, asociados al Manifiesto Canción del Sur en Andalucía (1968-1976); José Antonio Labordeta (1935-2010), en Aragón; Mikel Laboa (1934-2008), Lourdes Iriondo (1937-2005), Xabier Lete (1944-2010), Benito Lertxundi (1942), Patxi Andión (1947-2019), vinculados a la nueva canción vasca (*Euskal Kantagintza Berria*), etc.[6] También hubo

[4] Sobre las diferentes terminologías que se han empleado para referir el asunto, considerando además las variables regionales, citado por TORRES BLANCO, Roberto: «"Canción protesta": definición de un nuevo concepto historiográfico», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, n.º 27, 2005, pp. 223-246.

[5] Para una perspectiva general, puede verse LYNSKEY, Dorian: *33 revoluciones por minuto. Historia de la canción protesta*, Barcelona: Malpaso, 2015.

[6] Una panorámica general de la canción protesta en España, con más atención al caso vasco, puede verse en URRUTIA, Ana: «La canción protesta en España, una expresión contracultural después del 68», en Juan Avilés, José Manuel Azcona, Matteo Re (eds.): *Después del 68: la deriva terrorista en Occidente*, Madrid: Sílex,

una nueva canción canaria, representada por el colectivo Canarias: pueblo, palabra y canción, con «Caco» Senante (1949), Suso Junco, Julio Fajardo (1942), Juvenal García (1942-2017), José Francisco Gutiérrez «Pepe Paco», Manuel Luis Medina «El minuto» (1945-2007) y otros, algunos de los cuales participaron en el histórico grupo de Los sabandeños.

En otras ocasiones, como el caso de Paco Ibáñez (1934), los cantautores se encontraban en el exilio, pero se convirtieron en verdaderos símbolos de la lucha contra el franquismo en el interior del país. Fue habitual, por lo demás, que se recurriera a textos poéticos de autores denigrados por el régimen franquista, como Miguel Hernández (1910-1942), Antonio Machado (1875-1939), Federico García Lorca (1898-1936), León Felipe (1884-1968), Bertolt Brecht (1898-1956), etc., para musicarlos; de este modo se popularizaron entre las nuevas generaciones y sus melodías adquirieron una resonancia de clara significación política. Fueron también poetas actuales, residentes en España y militantes en la oposición a la dictadura, los que aportaron algunos textos que se integraron en el repertorio de las canciones de los antifranquistas de guitarra: Jesús López Pacheco (1930-1997), José Agustín Goytisolo (1928-1999), etc.

De otro lado, hubo en la España de los años sesenta otro tipo de músicos que vinieron a romper ética y estéticamente con el franquismo, convirtiendo así sus actuaciones y su misma presencia en los espacios públicos en un reto a la dictadura, anclada en valores morales ajados y extemporáneos. Me estoy refiriendo a círculos musicales contraculturales que se movieron en el ámbito del rock y la psicodelia, en la línea de lo que estaba ocurriendo en el resto del mundo. Quizás los casos más paradigmáticos fueran varios grupos surgidos en Sevilla, cerca de las bases militares de Morón y Rota, vía por la que llegaba lo último de lo último en música procedente de Estados Unidos y Gran Bretaña y que hizo posible una permeabilización cultural sin parangón, de resultados sorprendentes: Gong (1967-1971), Nuevos Tiempos (1967-1970), Smash (1968-1973) o The Storm (1969-1981), que era frecuente que interpretaran sus temas en inglés.[7] De este germen surgiría unos años más tarde el bautizado como Rock Andaluz, característico por la fusión del flamenco y el rock progresivo, e identificado con el periodo de la Transición: Triana, Alameda, Medina Azahara, Guadalquivir, Cai, Imán o, incluso, Veneno.

---

2019, pp. 279-300. De entre las obras clásicas: FLEURY, Jean Jacques: *La nueva canción en España*, Barcelona: Hogar del Libro, 1978, 2 vols.; CLAUDÍN, Víctor: *Canción de autor en España. Apuntes para su historia*, Madrid: Júcar, 1981 y GONZÁLEZ LUCINI, Fernando: *Veinte años de canción de autor en España (1963-1983)*, Madrid: Zero, 1984, vols. 1 a 3 y Madrid: La Torre, 1987, vol. 4.

[7] Sobre la influencia de las bases militares sobre la música, en particular la de Rota, puede verse el documental BENÍTEZ ZAMORA, Vanesa (dir.): *Rotanroll*. Sevilla: Mano Negra Films, 2017; con referencias a Smash, véase IGLESIAS, Gervasio (dir.): *Underground, la ciudad del arco iris*, Sevilla (Colombia): LZ Producciones, 2003; y sobre el dinamismo cultural sevillano durante estos años, véase también RIBAS, José: *Los 70 a destajo. Ajoblanco y libertad*, Barcelona: RBA, 2007, pp. 195-200.

## 3. «MI ROLLO ES EL ROCK»

Este era el pegadizo estribillo de un tema del grupo madrileño de Heavy-Rock, Barón Rojo, significativamente titulado *Los Rockeros van al infierno,* aparecido en el Long Play (LP) *Volumen brutal*, en plena transición política a la democracia y que se convirtió casi en un himno de un sector contracultural en aquel contexto.[8] El pronombre «ellos» que aparecía en la letra y las reiteradas alusiones religiosas que contenía, sin duda asociadas al nacionalcatolicismo imperante hasta solo unos años atrás, dejaban clara la posición, donde se reforzaba la identidad del «nosotros», demiurgos del nuevo mundo que se estaba construyendo, frente al «ellos», herederos de un universo en descomposición.

Comenzaba la letra:

> Se oye comentar a la gente del lugar:
> Los rockeros no son buenos.
> Si no te portas bien,
> te echarás pronto a perder
> y caerás en el infierno.

Y añadía en el estribillo:

> Si he de escoger entre ellos y el rock
> elegiré mi perdición.
> Sé que al final tendré razón,
> ¡y ellos no!
> Mi rollo es el Rock.[9]

El rock en sí mismo no contenía, necesariamente, elementos políticos explícitos, pero suponía una ruptura con las rancias tradiciones con las que se identificaban los valores más puros de la dictadura de Franco: los músicos protagonistas y sus seguidores representaban a la perfección la doble ruptura generacional y cultural de aquellos jóvenes nacidos después de la Guerra Civil española y que no se hermanaban con el discurso belicoso y revanchista de sus mayores. Sus anhelos, al menos los de los más avanzados y progresistas, eran otros; sus costumbres se parecían más a la de sus coetáneos occidentales, con tendencias de consumo y hábitos muy similares (música,

[8] *Volumen brutal,* Chapa Discos, HS-35.053, 1982. Un año antes habían publicado con la misma discográfica su primer LP, titulado *Larga vida al Rock and Roll,* LP, Chapa Discos, HS-35044, 1981.

[9] Son muchas las referencias bíblicas que contiene la letra, comenzando por el título de la canción; una en cada estrofa: al infierno, al pecado, a la maldición, a la perdición o al pecado original.

vestimenta, drogas, lecturas, etc.); sus espacios de sociabilidad trataban de reproducir mundos alternativos a la oficialidad y a lo que se consideraba que «debía ser», según los parámetros morales al uso; sus ideologías políticas estaban en muchas ocasiones acordes con las que proliferaban por el resto del mundo (marxistas de diverso tipo, anarquistas, etc.). De alguna manera, los marcos culturales y vitales de la dictadura se les habían quedado pequeños y, por lo tanto, esta suponía un estrecho corsé que provocaba asfixia vital. No es extraño, pues, que este tipo de música fuera objeto de atención por parte de la censura y las autoridades gubernativas.[10] Es más que probable que una buena parte de esta generación que en los años sesenta y setenta rondaba la veintena, llegara al antifranquismo, más que por la vía política, por la cultural. El desarrollo cultural reclamaba también espacios propios, alejados de la opresión ejercida por el poder político, la policía o simplemente por la sociedad a través de sus costumbres, quizás, la más sutil de las dictaduras.

Unos años antes de que falleciera el dictador y explosionara la transición cultural más visible, el 27 de diciembre de 1969, se produjo una llamativa detención en Sevilla, en los jardines de Murillo, muy cerca del parque de María Luisa. Entre los detenidos se encontraban algunos estudiantes y músicos jóvenes, como el danés Enrik Michael Feddersen (1947) o el sevillano Julio Matito (1947-1980), a la sazón componentes del citado grupo de rock progresivo Smash, guitarra el primero y voz y bajo el segundo. Lo más curioso del asunto era el motivo que se hizo constar en la ficha policial por el que fueron llevados a comisaría, literalmente: «Por formar parte de un grupo de melenudos».[11] Solo unos meses más tarde salía a la luz su primer LP con una canción, que daba título al disco, *Glorieta de los Lotos,* que fue incluida de manera improvisada.[12] La letra de la canción, con música de corte religioso, clavicordio incluido, era

[10] Sobre la intervención censora del Ministerio de Información y Turismo, puede verse FELIPE FUIZA, Alexandre: «Girando el disco: la acción de la censura discográfica española en los años 60 y 70», *Represura. Revista de Historia Contemporánea española en torno a la represión y la censura aplicadas al libro*, n.º 6, 2009, <http://www.represura.es/represura_6_marzo_2009_articulo10.html> (04/02/2026). VALIÑO GARCÍA, Xavier: *Veneno en dosis camufladas. La censura en los discos de pop-rock durante el franquismo*, Lleida: Milenio, 2012; que rastrea en algo más que la música pop-rock, pues identifica 4.343 canciones no radiables de entre 1960 y 1977, tanto de artistas nacionales como internacionales. Otras simplemente no pudieron ser grabadas por no superar la censura, como se ilustra más abajo, a simple modo de ejemplo.

[11] Archivo General de la Jefatura Superior de Policía de Andalucía Occidental, Fichas Detenidos, cajas n.º 10 y 17. Sin duda se refería a Henrik Michael Liegbott. Sobre la significación y representación de las melenas como acto de rebeldía y negación de la autoridad en este contexto político, puede verse CARRILLO-LINARES, Alberto: «Sin corbata y con melena: imágenes y representaciones de los estudiantes sesentayochistas», en Andrés Payá Rico, José Luis Hernández Huerta, Antonella Cagnolati, Sara González Gómez y Sergio Valero Gómez (eds.): *Globalizing the student rebellion in the long '68*, Salamanca: FahrenHouse, colección Ágora, n.º 8, serie Educación, n.º 8, 2018, pp. 63-73.

[12] A6. *Glorieta de los Lotos*, Philips, 6328 005, 1970.

muy simple y servía, básicamente, para reivindicar un espacio público en el parque de María Luisa donde solían reunirse con amigos, algunos de ellos americanos:

> Nosotros queremos estar en Sevilla sentados en el parque.
> Glorieta de los Lotos oliendo a flores, sí, sí.
> Queremos estar.
> ¡Ay, qué rollo, ay que rollo,
> no nos dejan![13]

Detrás de la estética había, qué duda cabe, una actitud ética y un nuevo marco moral en el que cobraba sentido la vida; una actitud, por lo demás, como insisto, que era compartida con jóvenes de otros países.

## 4. EL TIEMPO DE LOS CANTAUTORES

Donde se notó con más claridad la posición política en la música, hasta mediados de los setenta, fue entre los cantautores; bien a través de composiciones propias, en las que introducían cuñas de intención política, más o menos explícita según los casos, bien a través de la adaptación de textos de otros autores, identificados con la República o la oposición a la dictadura. Existían símbolos en la tradición norteamericana, abiertamente comprometidos con el antifascismo desde los años treinta, como eran Seeger y Guthrie, ataviados con sus guitarras en las que pusieron pegatinas con el letrero «Esta máquina mata fascistas». Fueron referentes claros en la España de los años sesenta, en especial el primero, que interpretó canciones de las Brigadas Internacionales, popularizadas en su país con la edición de Keynote Records del triple disco *6 Songs for democracy. Discos de las Brigadas Internacionales;* Seeger visitó España en los años setenta en dos ocasiones.[14] Tras dar varios conciertos en febrero de 1971, en Terrasa, San Sebastián y Sevilla, uno de los espacios en los que no pudo tocar Seeger en España fue en la Escuela de Ingenieros de la agitada Universidad de Barcelona (Fig. 1).[15]

[13] Minuto 15:14 hasta 16:14, <https://www.youtube.com/watch?v=QgdMWZR3Kmo> (04/02/2026).

[14] Keynote Records, 78/101, 10 in, Nueva York, 1940 + libreto. Como se sabe, el disco era una reedición de *Discos de las Brigadas Internacionales*, Barcelona, 1937. Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanca, Discos, Caja 1, 11. Sobre este disco y su influencia, puede verse CARRILLO-LINARES, Alberto: «Surcos de esperanza y gritos de libertad. Música contra el franquismo», *Historia Social*, n.º 73, 2012, pp. 80-99. Sobre la relación de Seeger con España y muchos de los cantautores señalados, puede consultarse ROMERA, José Ángel: «Pete Seeger en España», *Solo Rock*, n.º 11, 2014, <https://www.solo-rock.com/2014/04/pete-seeger-en-espana/> (04/02/2026).

[15] Kiko Veneno (1952) recuerda cómo se entonaban en círculos universitarios en Sevilla las canciones de

**Fig. 1.** Chiste sobre la politización de la universidad publicado en la *Gaceta universitaria* en mayo de 1966. *Gaceta universitaria*, 1ª quincena, mayo de 1966, p. 4.

La Universidad de aquellos años fue un semillero de cantautores que surgieron a la par que los centros de educación superior se fueron politizando de manera acelerada, algunos de los cuales se dedicarían profesionalmente a la música. Uno de los pioneros en la capital fue Chicho Sánchez Ferlosio, prototipo de personaje rebelde de la época: hijo de los vencedores en la Guerra Civil (su padre, Rafael Sánchez Mazas (1894-1966), había sido uno de los fundadores de Falange Española, junto con José Antonio Primo de Rivera), rompió con el régimen para tomar una deriva izquierdista, evolucionando desde posiciones comunistas clásicas hasta el anarquismo, pasando por el Frente de Liberación Popular (FLP) y el marxismo-leninismo del PCE (ml). Su actividad musical, casi como un moderno trovador, comenzó hacia 1960-1961, siendo estudiante en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid, momento en el que ingresó en el PCE. Previamente había tenido contacto, mientras se encontraba matriculado en la Universidad de Salamanca en la Facultad de Derecho, con estudiantes sudamericanos que le pusieron sobre la pista de las canciones procedentes del otro lado del Atlántico y que versionó. Junto con Jesús Munárriz (luego vinculado a Canción del Pueblo) daban conciertos improvisados en el bar de la Facultad, con letrillas propias inspirándose en la situación universitaria que, en

Seeger en los años 70. Entrevista a Kiko Veneno realizada por Alberto Carrillo-Linares, Sevilla, 15 de febrero de 2017, Archivo de Fuentes Orales de la Memoria de la Universidad de Sevilla (AFOMUS).

ocasiones, se acababan convirtiendo en el germen de una manifestación. De hecho, su segunda detención, en febrero de 1962, estuvo relacionada con un recital espontáneo en la Ciudad Universitaria y la realización de una colecta para pagar la multa impuesta a otro estudiante detenido, el socialista Luis Gómez Llorente, que acabó en una marcha.[16]

De estos primeros años son algunas de las canciones más populares de Chicho Sánchez Ferlosio. Sin duda hay una que se convirtió en un símbolo de la lucha contra la dictadura, y no solo en España, sino también en Sudamérica y que alcanzó una formidable difusión: *Gallo negro, gallo rojo*, compuesta en 1963 (también difundida como *Los gallos* o *Los dos gallos*). Si lo habitual fue que los cantautores sudamericanos influyeran en los españoles, en este caso el viaje fue de retorno: Quilapayún (Chile), Rolando Alarcón (1929-1973) (Chile), Los Olimareños (Uruguay), Óscar Chávez (1935) (México), fueron intérpretes de esta y otras coplas de Chicho que, es sabido, se recibieron como temas procedentes de la Guerra Civil debido al necesario anonimato que le acompañaba por razones de seguridad. Además, aparecieron en otros discos recopilatorios (Argentina, Chile, Uruguay, etc.), igualmente consumidos por la juventud latinoamericana, así como por la francesa, italiana o sueca.

Otro tema de Sánchez Ferlosio que alcanzó enorme repercusión, del mismo año 1963, fue el titulado *Julián Grimau*, compuesto por Chicho a las pocas horas de su ejecución, en recuerdo del militante comunista fusilado en ese año. Con peticiones internacionales a Franco para que hubiera clemencia y conmutación de la pena capital, el asunto adquirió resonancia mundial produciéndose peticiones oficiales, manifestaciones públicas por las calles de varias ciudades europeas, pintadas en las calles, etc. Por la vía sueca llegó el tema a Finlandia y el cantautor finés Tapio Heinonen (1941-1985) la hizo suya interpretándola en la televisión pública en 1968; un año más tarde la incluía en su primer disco SP de siete pulgadas.[17] En Italia apareció recogida la composición en un triple disco recopilatorio, publicado en 1963, siendo la primera difusión pública de las canciones de Chicho, bajo el título *Alla memoria del compagno J. Grimau*.[18] Hubo otros cantautores, como Juan Antonio Antequera o Margot Galante

[16] Sobre esta primera etapa de Chicho son interesantes los testimonios directos recogidos en el documental TRUEBA, David: *Si me borrara el viento lo que yo canto*, Buena Vida Producciones, 2019; en concreto los minutos 11:07-12:10 y 19:39-23:00.

[17] La versión televisiva puede verse aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=R4nAbWaJh_Q> (04/02/2026). En 1969 publicó el *single* que incluía en su cara A *Julián Grimau* y daba título al disco: *Julián Grimau*, Columbia, MY 178, 1969. Un año más tarde aparecía en su primer LP en solitario, *Tapio Heinonen*, LP, Columbia, 5E 062-34098, 1970; y un año después en una reedición del LP titulado *Julián Grimau*, LP, Emidisc, 5E 048-50452, 1971.

[18] Disco 3, cara A, pista n.º 39. *Canti della resistenza europea, 1933-1963*, LP, DNG, 33/GLP 81003-4-5, + libreto, 1963. Biblioteca Nacional Central de Florencia, Sala Musica, Fondo Massimo Mila, sign. Mila Dischi 3 a 3.3.

**Fig. 2.** Pintada callejera con ocasión de la ejecución de Julián Grimau el 20 de abril de 1963, sin fecha.

(1941-2017) en Italia, que le dedicaron también una canción a Grimau con ocasión del luctuoso hecho.[19] En España, años más tarde, ya muerto Franco, Ana Belén (1951) cantó la composición de Teddy Bautista (1943) titulada *Julián Grimau*[20] (Figs. 2 y 3).

Fue recurrente que se cantara inspirándose en la realidad política inmediata. A la crítica expresada a través de pasquines, publicaciones clandestinas y pintadas en las paredes, se sumó en los años sesenta y setenta una forma mucho más duradera en el tiempo, con más capacidad de persuasión, mayor poder de sugestión y, por lo tanto, con más recursos para estimular la emoción y el apego a la causa: la música. En ocasiones los textos debían jugar con las metáforas para sortear la censura, aumentando así su efecto evocador: *Al vent*, de Raimon y *L'estaca*, de Luis Llach, son verdaderos símbolos.[21] Poco a poco los textos se hicieron más explícitos y con ello aumentaron

[19] En el caso de Antequera, se tituló *Declaración* y contenía la pista B3 del disco *Ogni giorno tutti i giorno. 13 canzoni di Sergio Liverovici*, LP, I Dischi del Sole, DS 134/36/CL, 1967; mientras que en el de Margot Galante salió editado un SP de 7 pulgadas, bajo el título *Julián García Grimau*, que contenía dos temas: A1. *Canto per moi*, interpretado por Margot; y la versión del propio Chicho (A2) que aparecía como autor «Anónimo de Madrid». DNG, GNP-NP 79007, 1964. Hay también versiones en discos editados: en Chile, Violeta Parra (1917-1967), con el título *Qué dirá el santo padre* (B4), en el disco *Recordando a Chile*, LP, Odeón, LDC- 36533, 1965; en Alemania, Wolf Biermann (1936), (B1), *Genosse Julian Grimau* (*Camarada, Julián Grimau*), en el disco *Es Gibt Ein Leben Vor Dem Tod* (*Hay una vida antes de la muerte*), LP, CBS, 81 259, 1976, etc.

[20] B3. *Julián Grimau*, en *De paso*, LP, Philips, 63 28 236, 1977.

[21] A1. *Al vent*, en *Raimon*, Extended Play (EP), Edigsa, CM 14, 1963. Había sido compuesta en 1958 y no la empezó a cantar en público hasta 1961-1962. Citado por TRECET, Ramón y MORENO, Xavier: *Me queda la* palabra, Madrid: Dédalo Ediciones, 1978, p. 464. B2. *L'estaca*, en *Lluis Llach*, EP, Concentric, 6075-UC, 1968. En ambos casos eran sus primeros discos, en formato EP. Más explícito era el *Diguem no*, de Raimon:

**Fig. 3.** Pancarta pidiendo la libertad de Julián Grimau en una manifestación fuera de España, 1963.

los problemas con la censura que, o bien denegaba su edición, o bien prohibía que fueran radiadas las canciones.[22]

Al calor del mayo francés de 1968, el concierto de Raimon en la Universidad Complutense de Madrid el día 18 se transformó en todo un icono de lo que vengo indicando: la conquista abrupta, física, simbólica y melódica, de espacios arrebatados al franquismo.[23] El mítico bolo de Raimon, en el hall de la Facultad de Ciencias Políticas representaba a la perfección la ocupación de espacios que, durante un tiempo, estuvieron fuera de control absoluto para la dictadura. En un informe policial se hacía constar:

> El día 18 de mayo, previamente anunciada por medio de numerosa propaganda y murales, se celebró la concentración para el recital del cantante Raimon, que revistió caracteres de acto revolucionario plenamente comunista, coreando los cerca de 3.000 asistentes gran parte de las canciones, cantándose igualmente la Internacional, entre flamear de banderas rojas con la hoz

*Ahir (Diguem no)*, en *Se'n Va Anar-Vè. Festival De La Cançó Mediterrània*, EP, Ediphone, CM 27, 1963; que se convirtió en otra de las bandas sonoras del antifranquismo.

[22] El disco de Adolfo Celdrán, *Denegado*, a modo de testimonio, recogió algunos de los temas que no pasaron la censura antes de la muerte de Franco. *Denegado*, LP, Moviplay, 17.1185/6, 1977. Sobre la censura discográfica a los cantautores, véase TORRES BLANCO, Roberto: *La oposición musical al franquismo: canción protesta y censura discográfica en España*, Erandio: Brian's Records, 2010. Sobre esta cuestión, véase también más arriba.

[23] Desde varios años antes, Raimon había dado conciertos en diversas universidades y otros espacios, tanto en el interior como en el exterior de España, Francia e Italia, fundamentalmente. Los varios centenares de resultados que ofrece una búsqueda simple en la hemeroteca digital de *La Vanguardia* certifican la intensa actividad del cantautor jatibés entre 1965 y 1975.

> y el martillo. Todo ello coreado con los gritos de «libertad», «vivas al separatismo vasco y catalán», al «Che Guevara» y otros lemas por el estilo.[24]

Las fotografías que se conservan del acto dan prueba de las pancartas con sus letreros que adornaban el recinto, donde se podían leer textos que rezaban: «Democracia popular», «Obreros y estudiantes, abajo la oligarquía», «Libertad», «Universidad para el pueblo», «Los pueblos ibéricos, por el socialismo», y otros. Solo unos meses más tarde, en noviembre, se representaba, por parte de la compañía del Teatro Español Universitario (TEU) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Sevilla, la obra del conocido escritor alemán Bertolt Brecht *Terror y miseria del III Reich*, en un aula decorada con letreros que reproducían textos similares: «Abajo la represión», «Solo nos queda una solución: luchar», o, el de mayor tamaño, en el que podía leerse: «Universidad popular».[25] No puede perderse de vista que se estaba en plena dictadura. En diciembre de 1969 se realizaba un experimento organizado por el Aula de Cultura de la Facultad de Derecho de la Universidad de Sevilla en el Teatro Lope de Vega, el I Festival de la Cultura, en el que participaron los cantautores de la Nova Cançó Francesc Pi de la Serra (1942) y Ovidi Montllor (1942-1995). Hubo una actuación estelar, donde se fundieron como pocas veces las diversas vías de expresión a las que vengo aludiendo: una representación de *Antígona*, en versión de Brecht, interpretada por el grupo de teatro Esperpento, con música de Smash.[26] El éxito fue rotundo, tanto que nunca más se pudo hacer algo parecido.

Los cantautores se hicieron un hueco en el estrecho espacio cultural de la dictadura, convirtiéndose en referentes musicales de toda una generación.[27] Fueron habituales los recitales en los recintos universitarios en los que hacían las veces de propagandistas contra el franquismo y así se organizaron eventos por casi todas las universidades. En la Universidad de La Laguna, donde se vio nacer a la nueva canción canaria, con improntas sociales y de identificación con el folklore local, ofreció un recital Pi de la Serra el 17 de febrero de 1970, que fue observado de cerca por la policía político-social:

> Las canciones protesta de este recitador, envuelven una ironía social y una crítica en alguna de ellas a la presencia de la Policía en la Universidad, la censura al clero y la mescolanza de

[24] Dirección General de Seguridad, *Boletín Informativo de Actividades Estudiantiles* (BIAE), n.º 46, 28 de mayo de 1968, pp. 1-2.

[25] Archivo General de la Delegación del Gobierno en Andalucía, leg. 720, «Conflictos laborales y conflictos maestros. Varios años», NI, 2ª BRIS, n.º 2224, «Incidentes estudiantiles», 23 de noviembre de 1968.

[26] Esperpento era un grupo nacido tras el mayo francés del 68, influido por este, con la decidida intención de hacer teatro de compromiso político social y en el que participaron, entre otros, Alfonso Guerra (1940) o Amparo Rubiales (1945).

[27] Una buena recopilación de las canciones que marcaron a varias generaciones, con especial atención a la de los años sesenta y setenta, recogiendo algunos de los intérpretes citados aquí, puede localizarse en MORENO, Fidel: *Qué me estás cantando. Memoria de un siglo de canciones*, Barcelona: Debate, 2018.

> Instituciones, personas y autoridades en una sátira general. (…) A la salida del acto, como respondiendo a un plan, iniciaron una marcha de manifestación entre gritos contra la Policía, por la unión de estudiantes y obreros, contra la represión, etc.[28]

En 1974, en la universidad sevillana se celebraron dos conciertos, organizados por el aula de Cultura de la Facultad de Filosofía y Letras, de unos jóvenes que se acabarían dedicando profesionalmente a la música: Kiko Veneno y Julia León. El primero, junto con Germán Montes (1951), compañero de estudios en la titulación de Historia, dieron un recital donde adaptaron canciones a partir de textos poéticos de Gabriel Celaya (1911-1991), como el inevitable en esos conciertos *España en marcha*, con música de Paco Ibáñez; de León Felipe, o Rafael Alberti (1902-1999). Algunos temas estaban inspirados en hechos concretos y represivos ocurridos poco antes, como la adaptación de la canción de Lluís Serrahima (letra) y María del Mar Bonet, *Què volen aquesta gent?*, compuesta en 1967 con ocasión de la muerte del estudiante Rafael Guijarro cuando la policía realizaba un registro en su domicilio.[29] La memoria colectiva lo reubicó y asoció la canción a la muerte en idénticas circunstancias de Enrique Ruano (1947-1969), el 20 de enero de 1969. Por su parte, Juliá León ofreció un concierto con el cantautor onubense Casto Márquez (1951), versionando textos de Miguel Hernández, Federico García Lorca o del propio Chicho Sánchez Ferlosio, como la *Canción de Grimau*.

En ese contexto del final del franquismo se trataba de verdaderos espacios conquistados en los que se cantaba abiertamente contra la dictadura; a veces en clave y otras resignificando los temas, como ocurrió con la composición de Luis Eduardo Aute *Al Alba*. Escrita en 1975, fue Rosa Léon (1951) quien la popularizó, en gran medida, en medios universitarios, y grabó por primera vez en este año en un LP homónimo.[30] Pensado en un nivel consciente como un tema de amor, encontró su inspiración en un nivel más profundo en un alegato contra los fusilamientos en general y se asoció indefectiblemente, hasta hoy, con las últimas ejecuciones llevadas a cabo por el franquismo el 27 de septiembre de 1975, a menos de dos meses de que falleciera el dictador, de dos militantes de Euskadi Ta Askatasuna (ETA) y tres del Frente Revolucionario Antifascista y Patriota (FRAP).[31]

[28] *BIAE*, n.º 13, 24 de febrero de 1970, p. 14.

[29] Aunque pudo ser grabada en un disco, pronto sería censurada por el Ministerio de Información y Turismo. A1. *Què volen aquesta gent?*, EP, Concentric 6067-UC, 1968.

[30] A1. *Al Alba*, Ariola, 89.125-I, 1975. El disco contenía letras de otros poetas comprometidos como Carlos Álvarez (1933-2022), Jesús Munárriz, Jaime Gil de Biedma (1929-1990) o José Manuel Caballero Bonald (1926-2021).

[31] La explicación la ha contado muchas veces su autor. Por ejemplo, puede verse la intervención de Luis Eduardo Aute en el documental *40/24 Txiki eta Otaegiren ondarea / 40/24 El legado de Txiki y Otaegui*, emi-

**Fig. 4.** Raimon en la Facultad de Derecho de la Universidad de Sevilla, marzo de 1975.

Pero si hubo un cantautor que simbolizó con sus coplas la voz profunda y grave del antifranquismo desde los años sesenta fue Paco Ibáñez que, aunque residiera en el exilio, ofreció varios conciertos en España, y se convirtió en un emblema de la canción protesta en el interior y el exterior. El primer concierto en su país se celebró en Manresa, en febrero de 1968, aunque sin duda el de mayor carga política y recordado fue el que dio tras el verano del 68, en diciembre, en el Teatro de la Comedia de Madrid, que, sin censura, fue incluso radiado.[32] También pasó por Televisión Española, aunque pronto tuvo problemas con la censura, pues el repertorio de Ibáñez estaba repleto de señalados poetas cuyos textos adquirieron una nueva vida entre los jóvenes antifranquistas: Blas de Otero (1916-1979), Antonio Machado, Gabriel Celaya, Miguel Hernández, Rafael Alberti, Luis de Góngora (1561-1627), Luis Cernuda (1902-1963), León Felipe, Pablo Neruda (1904-1973), a los que añadió adaptaciones de otros cantautores comprometidos, como Georges Brassens, su maestro. Entre los universitarios fue especialmente bien recibido. La nota y pintada que aparecieron en la Facultad de Ciencias de la Universidad de Granada a finales de noviembre de 1968 eran bien descriptivas. En un tablón apareció un cartel que decía: «Paco Ibáñez detenido en Pamplona tras un recital seguido de coloquio. Está visto que cantar es todo un delito. ¿Detendrán también a Antonio Mairena?». Y alguien replicó con un comentario escrito a bolígrafo: «Zapatero a tus zapatos» y bajo el nombre de Mairena, añadió: «No, porque es un cantante y no un político» (Fig. 4).

tido el 4 de octubre de 2015 en Euskal Irrati Telebista (EITB), <https://www.eitb.eus/es/television/videos/detalle/3517042/video-aute-al-alba-es-cancion-salio-sola/> (04/02/2026).

[32] Puede escucharse en <https://www.youtube.com/watch?v=89nP-n9PLyw> (04/02/2026). No siempre tuvo esa suerte, pues solo unos días antes, el 30 de noviembre, organizado por estudiantes palentinos de la Universidad de Valladolid, fue suspendido el concierto en la Casa de la Cultura, tras haber sido iniciado por otros representantes de la canción protesta.

## 5. LA PROPAGANDA POR EL VERSO: CANCIÓN DEL PUEBLO Y OTRAS RENOVACIONES MUSICALES

Las universidades españolas se encontraban en pie de guerra desde mediados de los sesenta, en un estado de tensión y ebullición desconocido desde la época de la Segunda República; un conflicto que no era solo político, sino muy especialmente intelectual y generacional: la efervescencia cultural servía como aglutinante y levadura para la protesta política, inevitablemente unida. En la época del proyecto del Sindicato Democrático (1966-1968) las Aulas de Cultura se habían convertido en los cuarteles generales desde los que se organizaban verdaderas actividades de agitación, donde la música o los recitales de poesía jugaron un papel destacadísimo.[33] El interés por la música más comprometida era una seña de identidad de aquella generación.

Tanto es así que hubo iniciativas musicales muy novedosas de manos de estudiantes que supieron fundir proyectos sonoros con tradiciones poéticas como vía de evacuación de una necesidad expresiva y de definición política. Así, tras dos años formándose, se creaba en círculos universitarios de Madrid el colectivo Canción del Pueblo, que venía a cristalizar un fenómeno, el de los cantautores, que había comenzado a emerger solo unos años antes en la periferia del país.[34] El concierto ofrecido en el Teatro del Instituto Ramiro de Maeztu de Madrid, el 22 de noviembre de 1967, anunciado como «Folk song», supuso, de hecho, la puesta de largo y presentación del colectivo.[35]

Como una iniciativa complementaria, necesaria desde el punto de vista de la producción y difusión, financiado por estudiantes, se creó en 1967 EDUMSA (Editora Universitaria de Madrid, S.A.), con la que poder grabar y editar los discos en vinilo con la cobertura de la discográfica Fontana. Por esta vía se produjeron varios discos, algunos bajo el título genérico de *Ensayo*, acompañado de un número secuencial y cuyos diseños de las carátulas, tipografía y colores incluidos, respondían muy bien a la cultura más progre de esos años. Sirvieron para rescatar y adaptar textos poéticos que fueron musicados con acierto.[36] La lista de poetas seleccionados hablaba por sí sola de

[33] Sobre esta cuestión hice una primera aproximación en CARRILLO-LINARES, Alberto: «La conquista de espacios imaginados. Sociabilidad antifranquista en la Andalucía de los años 60 y 70», *Andalucía en la Historia*, n.º 52, 2016, pp. 34-38.

[34] Un breve repaso a la historia del colectivo Canción del Pueblo aparece recogido en la entrevista a Adolfo Celdrán en TRECET, Ramón y MORENO, Xavier: *Me queda la* palabra, Madrid: Dédalo Ediciones, 1978, pp. 119-121.

[35] Sobre aquella memorable actuación: LINARES, Dolores: «El soñado recital», *Hogar 2000. Revista de la familia*, n.º 11, 1968, pp. 106-107. A este texto le acompañaba otro artículo que contextualizaba evento y colectivo: GÓMEZ, Antonio: «Noticia histórica el Folk-Song», *Hogar 2000. Revista de la familia*, n.º 11, 1968, pp. 104-105; y «Canciones del recital», *Hogar 2000. Revista de la familia*, n.º 11, 1968, p. 108. La publicación estaba dirigida por el sacerdote progresista y periodista José María Javierre (1924-2009).

[36] Una breve aproximación a la combinación cantautores y poetas en MUÑOZ DE ARENILLAS VAL-

la intención de aquel colectivo de intérpretes, que para cubrir el expediente adaptó textos de poetas clásicos españoles como el Arcipreste de Hita (*ca.* 1283-*ca.* 1350) o Luis de Góngora, intercalados con otros claramente señalados: Machado, Hernández, Nicolás Guillén (1902-1989), Brecht o Neruda.[37]

La música jugó un papel destacado en la penetración de la conciencia política en la juventud española de los años sesenta y setenta, participando en la preparación social y cultural de cara a la transición política a la democracia. Esta, atenta a aquello que había funcionado con eficacia en los años anteriores, no desperdició tampoco el recurso que fue explotado con intensidad por partidos, sindicatos, grupos de presión o colectivos sociales. Así, la Transición contó con su propia banda sonora que inundó estadios, plazas de toros, recintos universitarios, parques y otros espacios que habían sido integrados al proceso de conquista de derechos y libertades básicas (derecho de libre expresión, asociación, reunión, etc.), cercenados y reprimidos durante casi cuarenta años. Especialmente en la música popular, la recuperación de símbolos fue fecunda, de ahí la proliferación de versiones en las que se interpretaban textos de significados poetas como los que he mencionado. Quizás el caso más emblemático fuera Serrat, que consiguió que se confundieran sus versiones con los textos originales de Machado, a quien cantó con notable éxito popular.[38]

Pero, incluso en ámbitos mucho más clásicos, como el de las sevillanas o la copla, por poner varios casos, penetró el matiz político. Cantaores o grupos se sumaron a la ola, bien sea por compromiso, por moda o por contrato. La copla más tradicional, asociada al franquismo, viró enormemente en su sentido popular con Carlos Cano, inyectando en sus letras un fuerte compromiso social y político.[39] Así ocurrió también, por ejemplo, con el grupo de sevillanas Gente del Pueblo, que en 1977 editó un disco titulado *Sevillanas democráticas*.[40] De manera significativa, la canción que abría el disco se titulaba *Pan T… (Trabajo y Libertad),* en alusión a la pintada inacabada

DÉS, Antonio: «Los cantautores difunden la poesía. Poesía y compromiso: la nueva canción en los años sesenta y setenta en España», en María Teresa Navarrete y Miguel Soler Gallo (eds): *Ay, ¡Qué triste es toda la humanidad!,* Roma: Aracne, 2013, pp. 173-182. Y resultan interesantes los blogs de José C. Cárdenas, <http://cancionypoema.blogspot.com/> y <http://pueblodeespana.blogspot.com/> (04/02/2026).

[37] El primer disco fue *Ensayo 1*, EP, EDUMSA-Fontana, 467-910 TE, 1967 e incluía, interpretados por José Manuel Bravo y José Luis Leal, textos del Arcipreste de Hita, Antonio Machado, Luis de Góngora y el poeta bengalí premio Nobel Rabindranath Tagore (1861-1941)

[38] *Dedicado a Antonio Machado, poeta*, LP, Novola, NLX-1015 S, 1969.

[39] Sobre el uso de la copla por el franquismo, véase PRIETO BORREGO, Lucía: «La copla: un instrumento para el proyecto de moralización de la sociedad española durante el primer franquismo», *Arenal,* n.º 23, 2016, pp. 287-320. Por su parte, un estudio en profundidad de varios temas de Conchita Piquer interpretados, de manera novedosa, como herramienta de supervivencia psicológica empleada por los vencidos en la Guerra Civil, puede leerse en SIEBURTH, Stephanie: *Coplas para sobrevivir. Conchita Piquer, los vencidos y la represión franquista*, Madrid: Cátedra, 2016.

[40] LP, Movieplay-Gong, 14.2030/0, 1977.

**Fig. 5.** Portada de *El Correo del Pueblo*¸ n º 54, del 25 de agosto de 1976; con motivo del asesinato de Javier Verdejo en Almería el 14 de agosto de 1976.

**Fig. 6.** Pintada original, a medio terminar, que provocó la muerte de Javier Verdejo por disparo de bala efectuado por un Guardia Civil.

que estaba realizando en una pared de Almería el estudiante de la Universidad de Granada Javier Verdejo (1957-1976), militante de la Joven Guardia Roja, en la madrugada del 14 de agosto de 1976, cuando fue abatido por las balas de un Guardia Civil. No pudo terminar de escribir su grafiti reivindicativo que debía decir: «Pan, Trabajo y Libertad» (Figs. 5 y 6).

**Fig. 7.** Carátula del disco de Gente del Pueblo *Sevillanas democráticas*, Movieplay, 1977.

También Rafael Alberti le dedicó una composición en *Coplas a la muerte de Javier Verdejo* y José Sorroche (1942) le cantó *En la brisa huyendo*, con letra del poeta murciano Domingo Nicolás y guitarras de Juan Carmona «El Habichuela» y Pedro Torres «El Funde». Comenzaba así:

> Ay, playa de San Miguel,
> playica de San Miguel
> se tiñó tu arena roja
> se tiñó tu arena roja
> con lo morena que es.
> *Mare, mare*, cuánta pena.
> *Mare, mare*, cuánta pena.
> Que un grito de muerte,
> que un grito de muerte,
> que un grito de muerte,
> en la orilla queda.[41]

No solo eso, hay más, en esa fusión de espacios, pintadas y música: el diseño de la carátula del disco citado de Gente del Pueblo, en el que aparece el grupo sentado, apoyado en una pared donde se pueden identificar varias pintadas superpuestas y parece intuirse la palabra «Amnistía Total» (Fig. 7). Resulta que la imagen de la

[41] A1. *Sudor, simiente y surco*, LP, Zafiro, ZL-189, 1976. Una aproximación al flamenco de compromiso político en PINEDA, Sara: «Cante flamenco contra la dictadura franquista: Manuel Gerena y el flamenco protesta», *Andalucía en la Historia*, n.º 52, 2016, pp. 82-85; y el clásico de GRIMALDOS, Alfredo: *Historia social del Flamenco*, Barcelona: Península, 2010.

**Fig. 8.** Pintada junto a la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla, enero de 1976. Foto de José Julio Ruiz Benavides. AHCCOO-A.

**Fig. 9.** Chiste de Toti aparecido en *El Correo de Andalucía*, con alusiones a los grafitis sesentayochistas, 9 de febrero de 1975.

**Fig. 10.** Imagen en 2019 del muro del Hotel Alfonso XIII, en Sevilla, objeto de numerosas pintadas estudiantiles desde los años sesenta. Foto de Alberto Carrillo-Linares.

pared corresponde al muro de un conocido hotel de cinco estrellas GL, de Sevilla, el Alfonso XIII, que desde los años setenta hasta prácticamente la actualidad ha sido espacio recurrente de pintadas reivindicativas, dado que se encuentra frente a la Facultad de Geografía e Historia (Figs. 8, 9 y 10). No son pocos los grafitis que se han

realizado en ese punto en concreto reclamando según los casos y los tiempos. Metafóricamente se puede decir que en ese lugar las paredes han hablado hasta el punto de convertirse en un verdadero símbolo de las luchas sociales desde el tardofranquismo hasta la democracia.

## 6. CONCLUSIONES

Dar un concierto, grabar un disco o tatarear una canción durante el tardofranquismo y la transición era algo más que un simple hecho de asimilación cultural, tenía unas implicaciones sociológicas, una dimensión política, representaba la identificación con un proyecto y suponía, de alguna manera, la conquista de espacios controlados hasta ese momento por la dictadura, ya fueran físicos o psicológicos, que habitan en el interior de los seres humanos. Eso provocaba una sensación de alegría y superación que animaba aún más cuando se hacía de manera compartida.

En relación con los espacios, tampoco era intrascendente los lugares donde la música fue interpretada y escuchada, tanto en la dictadura como en la Transición: plazas, universidades, centros culturales, etc., se convirtieron en espacios conquistados. Esto es especialmente importante en la España franquista, donde estaban cercenados derechos fundamentales como el de reunión o la libre expresión. Cantar una canción con carga «subversiva» era, de hecho, un acto político. En este sentido, los estudiantes y las universidades se convirtieron en punta de lanza del movimiento transformador.

Se ha subrayado en particular el vínculo de la música con los movimientos sociopolíticos, algo especialmente útil en los contextos más duros y traumáticos como las guerras o las dictaduras; pero también en los momentos de mayor esperanza, como los tiempos de cambio y las transiciones o en los instantes de convulsiones sociales (represión, huelgas, movilizaciones, etc.). Esto se explica por la enorme carga emocional de estos repertorios: de la misma manera que las pintadas en los muros de las ciudades son una importante forma de expresión social a través de la que emitir un mensaje, con sus manifestaciones críticas, las canciones son grafitis destinados a impregnarse en las paredes de los corazones, a penetrar en ellos por sus resquicios, y de este modo activar la conciencia por sutiles y efectivas vías que refuerzan el sentimiento de posibilidad ante el infortunio o la adversidad; de esta manera, en fin, reconfortan el espíritu y dilatan las expectativas.

Por ello es frecuente que música y poesía se encuentren en este universo sensorial; que textos poéticos se adapten e interpreten en clave social o política y que, consiguientemente, se busque en el pasado a poetas que den cuerpo a esa necesidad. En otras ocasiones, se trató de textos escritos en clave que son convenientemente decodificados por los receptores. El «veneno va en dosis camufladas», escribía el censor

de las canciones de Manuel Gerena (1945), el cantaor de flamenco.[42] Y en otras más, se produjeron verdaderas apropiaciones, adaptaciones o, incluso, una resignificación de su sentido originario. Y, obviamente, también hubo canciones que fueron verdaderas proclamas explícitas contra la injusticia y la opresión. En definitiva, todo ese bagaje cultural, especialmente fecundo en la producción y recepción de los poetas y los cantautores contestatarios y los espacios en los que florecieron, ha legado un testimonio inmaterial de indudable valor para leer las ciudades también con los oídos.

[42] Esta expresión del censor es la que inspira el título de la obra citada de Xavier Valiño.

36

# Cultura escrita y religiosidad popular: las peticiones al «Santet de Poblenou»

Érika Fernández Macías

*Universidad de Alcalá; LEA-SIECE*[1]

En Barcelona, en el municipio de Sant Martí de Provençals, arrullados por la brisa de la playa de la Mar Bella, duermen sin solución de continuidad los habitantes del Cementerio de Poblenou. Existe, sin embargo, una excepción, la del popularmente conocido como «el Santet de Poblenou». A su tumba acuden desde hace más de un siglo devotos y creyentes de todas partes a perturbar su descanso en aras de hacer cumplir sus deseos, que escriben casi siempre en pequeños trozos de papel que después «tiran» por la apertura superior del cristal que protege el nicho. Allí aguardan a ser leídos por este santo laico, como esperan sus compañeros de morada la llegada del Juicio, con paciencia, esperanza y fe.

Nos encontramos ante una expresión de religiosidad popular que se articula mediante el uso sistemático de la escritura, esto es, de las peticiones, que ejercen un papel esencial en el culto al «Santet». Estos escritos son una valiosa fuente de información sobre la comunidad que las produce, ya que revelan sus intereses, necesidades, creencias y problemáticas, pudiendo resultar muy relevantes para una gran variedad de disciplinas. Asimismo, y en lo que atañe a la nuestra, la Historia Social de la Cultura Escrita, su estudio permite también conocer aspectos relacionados con la producción, uso, función y significados dados a la escritura en este contexto y espacio concretos.

Las fuentes empleadas han sido las peticiones depositadas en la tumba del «Santet» entre marzo de 2016 y mayo de 2019. Pertenecen a tres recogidas llevadas a cabo

[1] Este estudio ha sido realizado en el marco de los proyectos *«Scripta in itinere». Discursos, formas y apropiaciones de la cultura escrita en espacios públicos desde la primera Edad Moderna a nuestros días* (HAR2014-51883-P), *«Vox populi». Espacios, prácticas y estrategias de visibilidad de las escrituras del margen en las Épocas Moderna y Contemporánea* (PID2019-107881GB-I00AEI/10.13039/501100011033); y *Subgrafias: artefactos, memorias y gestos subalternos en la Historia social de la cultura escrita (siglos xvi-xxi)* (PID2024-158235NB-I00), financiados por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, y la Agencia Estatal de Investigación.

*in situ* por el personal del Cementerio de Poblenou:[2] la primera tuvo lugar el once de enero de 2018, la segunda el diez de diciembre de 2018 y la última el dieciséis de mayo de 2019. El volumen de la muestra alcanza un total de 547 documentos, que no son el total de la documentación existente sino el resultado de una selección realizada mediante muestreo aleatorio simple.[3]

## 1. DE FRANCESC CANALS AL «SANTET DE POBLENOU». LA CONSTRUCCIÓN DEL MITO

### 1.1. El hombre

El nombre de carne y hueso que se esconde tras el «Santet» es el de Francesc Canals i Ambrós, y los pocos datos que conocemos de su vida nos devuelven la imagen de un habitante común de clase humilde de la Barcelona del siglo XIX. Nació en un séptimo piso de la calle de la Princesa el 30 de mayo de 1877 a las cuatro de la madrugada y fue registrado con los nombres de Francisco Manuel Antonio. Su padre, Francisco Canals Condominas,[4] era esterero, y su madre se llamaba Antonia Ambrós Reig. Ambos abuelos ejercían el oficio de labradores.[5] Los siguientes datos oficiales que encontramos corresponden ya a la fecha y circunstancias de su muerte.[6] Murió el 27 de julio de 1899, curiosamente a la misma hora a la que nació, en el 344 de la calle Valencia, con 22 años y soltero, a causa de una tuberculosis pulmonar, aunque las versiones más fabulistas dicen que murió ayudando a unos vecinos en un incendio. Se dedicaba al comercio, deducimos que siguiendo el oficio de su padre, en una tienda de los hoy desaparecidos almacenes *El Siglo*. Su entierro se produjo al día siguiente de su muerte en el ya mencionado Cementerio de Poblenou, en el nicho 1682, ocupado con los

[2] Esta investigación ha sido posible gracias a la ayuda y colaboración del personal de Cementiris de Barcelona y, en especial, de Marta Aladrén Ribas, directora del Àrea de Comunicació i Qualitat, quien ha posibilitado el acceso a las fuentes documentales y ha facilitado enormemente nuestra labor de investigación. Igualmente, ha sido de gran valor la ayuda prestada por Carol Díaz Ortega, Responsable del Àrea de Comunicació i Qualitat.

[3] Cada documento fue sacado al azar del sudario en el que fueron depositados tras su extracción del nicho hasta conseguir la saturación de la muestra. Consideramos que la muestra es suficiente y representativa del fenómeno a estudiar para un estudio de estas características en el que prima lo cualitativo.

[4] El segundo apellido podría ser Colomines, pues así figura en el libro de registro del cementerio.

[5] Registro de nacimiento de Francesc Canals Ambrós. Oficina Municipal Registro Civil. Barcelona, 1877. Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona (Barcelona), Fondo Ajuntament de Barcelona, A168-Natalidad, Nacimientos. 1877. Registros, Libro 2 (Núm. 1720 al 3440), expediente V171, folio 2859.

[6] Ficha de defunción de Francesc Canals Ambrós. Barcelona, 7 de diciembre de 2018. Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona (Barcelona), IRIS 4831VCS.

restos de su abuelo fallecido en 1876 y otros dos familiares, situado en el 6º piso de la Isla 3ª Departamento 1º Interior.[7]

La naturaleza inestable de la oralidad lleva muchas veces a la confusión entre las distintas versiones de los relatos sobre Francesc Canals. Así lo constatamos en una de las primeras noticias de prensa donde se habla de este personaje: «(…) una de les més visitades i populars es el nínxol del *Santet* perquè se li atribueixen petites meravelles i miracles. El Santet era un noi del Poblenou que va morir en l'incendi dels magatzems El Siglo».[8] En realidad, el incendio se produjo 33 años tras la muerte de Francesc Canals. Probablemente el error estuviese motivado por la confusión entre las distintas versiones sobre su muerte en combinación con una de las historias más conocidas y divulgadas sobre Francesc Canals, en la que se asegura que antes de morir predijo el incendio del mencionado centro comercial.

### 1.2. El santo

Cuentan las voces de la gente que Francesc Canals fue una persona muy querida en vida debido a su gran bondad y disposición para ayudar a todo el mundo, motivo por el cual su muerte fue muy sentida en la comunidad. Además, se le atribuían capacidades curativas y premonitorias, como la ya referida predicción de los almacenes *El Siglo*, hecho que sucedió en la navidad de 1932. Se dice también que antes de morir anunció que su padre, ciego, recuperaría la vista, lo cual, según la leyenda, sucedió justo después de morir Francesc. Cuánto de cierto hay en las historias que rodean la corta vida de Francesc Canals es algo que no podemos saber, pero la mitología formada en torno a su figura, producto tanto de creencias fantásticas y supersticiones como del sincero cariño profesado por sus vecinos, trascendido, acrecentado e idealizado en el tiempo y convertido en devoción popular, actúa como una verdad en el imaginario colectivo, y es esa creencia la causante de la metamorfosis pagana de Francesc Canals en el «Santet de Poblenou».

> Hola Santet, la historia diu que eres un noi que cuidaves de tot el barri del Poblenou, que ajudaves a tothom, que cuidaves a teu pare i que eres l'home mes bo del mon, pero vas mori molt jove, i tothom diu que desde el cel, continuaves ajudan a tothom.[9]

[7] Registro inhumación Francesc Canal Ambrós. Cementerio de Poblenou (Barcelona), 28 de julio de 1899. Empresa Municipal Cementiris de Barcelona, p. 179.

[8] FAVÀ, Maria: «El cementiri del Poblenou es mor amb indiferència olímpica», Arxiu Municipal de Girona, *Avui,* 19 de diciembre de 1988, p. 14.

[9] Se ha optado por una transcripción paleográfica que refleje lo mejor posible los originales con el fin de mostrar las evidencias gráficas que nos permitan dibujar la comunidad de devotos. No se ha corregido ortografía, puntuación ni acentuación y se han mantenido las uniones y separaciones en frases y palabras. Las

**Fig. 1.** Nicho actual del «Santet» situado frente a unas vallas metálicas con exvotos. Fotografía de Érika Fernández Macías, 08/01/2018.

El culto a este santo laico se inició inmediatamente después de su muerte, y se dice que fueron sus compañeras de trabajo, así como miembros de la comunidad gitana y floristas de las ramblas, las primeras personas que fueron a llevarle flores a la tumba y a hacerle peticiones. Tras estas primeras manifestaciones de cariño en seguida se extendió la creencia de que el «Santet» concedía favores, y cobró especialmente fama por conceder aquellos relacionados con la salud y el amor, aunque también se dice que es muy efectivo cumpliendo peticiones de fertilidad: «se extendió la costumbre de irle a llevar el ramo de flores de novia después de la boda. Por eso adquirió fama de curar los males de amores y la infertilidad. Y como la leyenda también explica que después de su muerte a su padre se le curó la ceguera, mucha gente le pide ayuda en aspectos relacionados con la salud».[10] Se desaconseja, sin embargo, pedirle dinero.

La buena reputación siguió a Francesc tras su muerte y pronto la ubicación del nicho —en un 6º piso— supuso un inconveniente para la colocación de mensajes, velas, flores y todo tipo de objetos que la gente depositaba en su tumba, cuyo volumen

mayúsculas solo se han conservado cuando responden a un uso intencionado para enfatizar. Los nombres propios se han sustituido por iniciales.

[10] «El Santet del Poblenou, un culto popular que hace 119 años que dura», Ayuntamiento de Barcelona, 29/10/2018, <https://lameva.barcelona.cat/culturapopular/es/noticia/infobarcelonaesel-santet-del-poblenou-un-culto-popular-que-hace-119-anos-que-dura_727756> (04/02/2026).

aumentó considerablemente en poco tiempo. Esto se solucionó el 17 de septiembre de 1908, cuando sus restos y los de su abuelo fueron trasladados por orden del Ayuntamiento al nicho que ocupa actualmente, el n.º 138 interior centro de la Isla 4ª Departamento 1º Interior, en un segundo piso mucho más accesible donde, además, se dejaron vacíos a ambos lados otros 12 nichos para que la gente pudiese depositar sus ofrendas. También se dispuso un espacio justo en frente, una valla metálica, donde la gente cuelga flores y exvotos. Años más tarde fueron enterrados en ese mismo nicho su madre, en 1913, y su padre, en 1916, tras lo cual se clausuró la tumba (Fig. 1).

### 1.3. La difusión del mito

La principal fuente de construcción y transmisión del mito del «Santet» es la oralidad. Son los devotos quienes mantienen viva en la memoria colectiva las proezas y bondades de Francesc Canals y también quienes con la práctica del ritual dan testimonio de su capacidad milagrosa, atrayendo así a nuevos devotos que al participar del mismo contribuyen a su propagación: «Querido Santet Francisco. El otro día conocí tu historia y me impactó profundamente. Me la contó la mujer que amo. (…) Tanto ella como yo amamos profundamente tu barrio Poblenou (…)»; «Hola Santed, Soy Ch., no sabía de tu existencia y en el trabajo me dijeron que eras muy milagroso (…)».

Pero la leyenda también circula a través de muchos otros canales tales como la prensa, la televisión, la literatura, las visitas guiadas que organiza el cementerio, internet o mediante la apropiación comercial de su figura. La primera constatación no oral sobre la figura del «Santet» la encontramos en una exposición artística de Gonçal Sobré organizada en 1976 en la galería La Mulassa de Vilanova i la Geltrú.[11] En su *Retaule del «Santet» del Poble Nou* el artista realiza un retrato muy íntimo de Francesc Canals, en el que narra su vida cotidiana, sus costumbres, sus lugares y la gente con la que se relacionaba. No sabemos hasta qué punto esa reconstrucción biográfica es invención del artista o verdaderamente está basada en fuentes orales cercanas a Francesc Canals. Probablemente sea una mezcla de ambas.

La propia tumba del «Santet» nos revela algunas de estas otras vías de difusión no oral. Entre los objetos dejados en ella encontramos tarjetas publicitarias del bar *El Santet,* que llevan el retrato de Francesc Canals por un lado y una pequeña biografía por el otro. Situado frente al Cementerio de Poblenou, rinde tributo al santo a través de toda una serie de productos y *merchandising* con su nombre e imagen. Un

[11] SOBRÉ, Gonçal: «El Retaule del "Santet" del Poble Nou : Francesc Canals Ambròs, 1877-1899», *La Mulassa Sala d'Art,* 1976, <https://elultimoviajeaicaria.wordpress.com/2012/02/01/goncal-sobre-artista-pintor-y-performer/> (04/02/2026).

**Fig. 2.** Reverso de una petición con el artículo de *La Vanguardia*, 27 de julio de 2011. Fotografía de Érika Fernández Macías, 16/05/2019.

dato significativo es que la apertura de este establecimiento en 2005 coincide con la fecha a partir de la cual observamos un incremento de las noticias en la prensa con referencia al «Santet». Hemos localizado un total de 43 artículos[12] en los que se le menciona, bien como protagonista de la historia o bien de manera secundaria en reportajes que versan sobre el Cementerio de Poblenou. De ellos, doce corresponden a un periodo que abarca desde 1978 hasta 2003, esto es, el 28 %; mientras que el 72 % restante (31 artículos) pertenece a los últimos quince años, es decir, entre 2004 y septiembre de 2019.

Especialmente significativo resulta un artículo del periódico *La Vanguardia*, publicado el 27 de julio de 2011,[13] coincidiendo con el 117 aniversario de la muerte de Frances Canals. Hemos observado un revelador número de peticiones escritas en el reverso de copias recortadas por el encabezado este artículo, como queriendo indicar al santo cómo han conocido su historia (Fig. 2). La prensa juega, por lo tanto, un papel significativo en la permanencia del culto, captando nuevos devotos, así como en la transmisión del mito que, en este caso, además, irradia en varias direcciones, ya que la noticia narra la historia del «Santet» a colación de la publicación de una novela de ficción en la que aparece reflejada su figura: «Murió en 1899, pero su tumba sigue siendo la más venerada del cementerio de l'Est, en Barcelona. La historia del "Santet"

[12] Búsquedas realizadas en los siguientes catálogos: Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de España (BNE); Biblioteca Virtual de Prensa Histórica; Arxiu de Revistes Catalanes Antigues (ARCA); Ajuntament de Girona. Servei de Gestió Documental, Arxius i Publicacion; La Hemeroteca de La Vanguardia desde 1881; Hemeroteca de la Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives; Fondos locales digitalizados de la Xarxa de Biblioteques Municipals de Barcelona; y XAC-Premsa histórica de los archivos comarcales de Catalunya.

[13] «Santo por aclamación popular. Francesc Canals, de objeto de devoción a personaje de novela», *La Vanguardia,* 27 de julio de 2011, p. 6.

de Poblenou está tan viva que Care Santos la incorpora en su última novela».[14] En ella, la autora explora la figura de santo cercano o «santo de las pequeñas cosas» y pone de manifiesto la importancia del espiritismo en la época y cómo ambas practicas responden a un mismo objetivo.

La tumba del «Santet» es uno de los escenarios utilizados por Francesc Miralles en *Retrum,*[15] donde recrea una de las visitas nocturnas guiadas que organiza el Cementerio de Poblenou y en la que el protagonista, y probablemente muchos lectores/as, entran en contacto por primera vez con la historia del «Santet». El cementerio y la tumba también sirven de telón de fondo en una de las escenas de *La mujer del Siglo* de Margarita Melgar, pero aquí la autora se interesa más por la figura de los devotos y la función del santo que, más allá de operar milagros, suscita el encuentro con uno mismo: «( … ) sus pies la condujeron sin dudar por aquel laberinto de tumbas hasta el nicho del Santet, donde por fin se detuvo y se quedó en pie, como esperando, por primera vez en su vida, una respuesta que por sí sola era incapaz de encontrar. ( … ) No pidió nada».[16] Y dejando de lado la narrativa de ficción, cabe mencionar también los estudios, principalmente monográficos sobre cementerios, que de manera más o menos detenida se han referido a la figura del «Santet».[17]

La televisión, tanto de ámbito nacional como internacional también se ha hecho eco de la historia del «Santet» a través de reportajes como el dedicado en el programa *América Vive,*[18] en una de las principales cadenas de televisión de Ecuador, o el realizado por el conocido programa televisivo español *Cuarto Milenio.*[19] Además, si el «Santet» tiene a bien cumplir una peculiar petición dejada en su tumba, quizás también acabemos viéndole en la gran pantalla: «Querido Santet, queríamos pedirte que nos concedas la gracia de hacer tu película. Muchas gracias». Su culto también encuentra nuevas vías de expansión en internet, donde cuenta desde 2014 con una

[14] Ibídem, p. 6. La novela en cuestión es SANTOS, Care: *Habitaciones cerradas,* Barcelona: Círculo de Lectores, 2011.

[15] MIRALLES, Francesc: *Retrum 1: Cuando estuvimos muertos,* Barcelona: La Galera, 2010.

[16] MELGAR, Margarita: *La mujer del Siglo: Una mujer, un secreto, una pasión,* Madrid: La Esfera de los libros, 2016. Fragmento disponible en <https://books.google.co.uk/books/about/La_mujer_del_Siglo.html?id=mn6ECwAAQBAJ&printsec=frontcover&source=kp_read_button&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false> (04/02/2026).

[17] Hemos encontrado referencias en MARTÍ I LÓPEZ, Elisa: *Un paseo por el Cementerio de Poblenou,* Barcelona: Ajuntament de Barcelona; Cementiris de Barcelona, 2007 (2004), pp. 59-60; NOLLA, Jaume y PUIG, Margarita: *Muertos ilustres en los cementerios de Barcelona: todo lo que hay que saber de los que nos han precedido,* Barcelona: Cementiris de Barcelona; Angle, 2007, pp. 24-25; y FOSSAS, Jordi: «Un passeig per la història i l'art», Dossier: El Cementiri del Poblenou, *Icària,* 13, 2008, pp. 20-43.

[18] «La historia de EL SANTET y sus deseos cumplidos», *América Vive,* 25/08/2015, <https://www.youtube.com/watch?v=cipUm-JFL8I&list=PLy456Mbgi6Pqef60dDTJBwVSpFJE_wfvG&index=2&t=4s> (04/02/2026).

[19] «El Santet de Poblenou», *Cuarto Milenio,* 24/10/2011, <https://www.cuatro.com/cuarto-milenio/Santet-Poblenou_2_1304130024.html> (04/02/2026).

entrada en Wikipedia,[20] además de aparecer en un gran número de blogs y páginas web, donde los devotos/as no desaprovechan la oportunidad de dejar alguna petición *online:*

> Querido santet,que en ti confio ayudame a que mi futuro bebe de la vuelta ya que ahora esta dentro del vientre mio con la cabeza arriba y los pies abajo.tengo mucha fe en ti y me acuerdo varias veces de ti tambien lo hacia mi difunta abuela. EN EL ALBA DE TU VIDA VOLASTE AL CIELO DIVINO PARA ALUMBRAR CON TU LUZ LAS SOMBRAS DE MI CAMINO. gracias[21]

## 2. OTRAS PRÁCTICAS: INFLUENCIAS Y SIMILITUDES

### 2.1. La religión católica

Como señala Alicia Martí «sería un error ver en la devoción al "Santet" solo superstición, una forma desviada de la religiosidad oficial católica o un hecho aislado en la Barcelona de los siglos XIX o XX. La devoción al "Santet" (…) es la misma que lleva a los creyentes a las capillas de las iglesias».[22] El culto a los santos, como es sabido, es uno de los rasgos definitorios de la religión católica y es indiscutible su influencia en este tipo de prácticas de religiosidad popular, tanto en la forma de manifestarse como en su significado y configuración:

> (…) La influencia del catolicismo en la vida diaria del ciudadano ha sido tan grande y ha incidido tanto en los momentos importantes de la vida de los hombres, que ni las leyes se cambian de la noche a la mañana, ni las revoluciones pueden actuar de manera inmediata sobre las conciencias de las personas y mucho menos en sus más íntimas creencias. [23]

Ambos universos religiosos —oficial y popular— son «modos cognitivos» alternativos a la razón que permiten la comprensión de cuestiones existenciales.[24] La

[20] Francesc Canals i Ambrós, *Wikipedia,* sin fecha, <https://ca.wikipedia.org/wiki/Francesc_Canals_i_Ambr%C3%B3s> (04/02/2026).

[21] Comentario anónimo, en CORIA, Javier: «El "Santet"», 07/07/2012, <http://javiercoria.blogspot.com/2010/11/el-santet.html> (04/02/2026).

[22] MARTÍ I LÓPEZ, Elisa: *Un paseo por el Cementerio…* , p. 60.

[23] ÁLVAREZ SANTALÓ, Carlos; BUXÓ I REY, María Jesús y RODRÍGUEZ BECERRA, Salvador (coords.): *La religiosidad popular. I. Antropología e historia,* Barcelona: Anthropos, 1989, p. 382.

[24] ÁLVAREZ SANTALÓ, Carlos; BUXÓ I REY, María Jesús y RODRÍGUEZ BECERRA, Salvador (coords.): *La religiosidad popular II. Vida y muerte: la imaginación religiosa,* Barcelona: Anthropos, 1989, pp. 7-13, p. 8.

diferencia radica en el sentimiento de cercanía y familiaridad que inspiran unos santos respecto a otros y en la cotidianidad en la que se realizan los cultos: «La religión popular es la religión vivida y se opone a la religión canónica»[25] o, dicho de otro modo, la diferencia radica en una cuestión de rentabilidad obtenida a través de relaciones más sencillas y directas.[26] Pero estas santificaciones populares no son desafíos a la religiosidad canónica, sino expresiones de fe que no encuentran otra forma de manifestación que la imitación de aquella a la que se contraponen obligatoriamente, ya que es la Iglesia la que no reconoce a estos santos populares.

Decíamos también que no solo en la esencia, sino asimismo en la forma, encontramos el influjo de la religión oficial. El culto a un santo mediante la escritura de peticiones es una práctica habitual permitida, e incluso impulsada y promocionada, en muchas iglesias y templos oficiales. En la comarca del Sobrarbe, en Huesca, a los pies de la ermita de los Santos Juan y Pablo, junto a velas, flores, rosarios y estampas, se amontonan peticiones, deseos, agradecimientos y muestras de cariño y devoción. Son escritos espontáneos dejados por fieles y turistas que también encontramos sobre el altar de la vecina ermita de la Virgen de la Peña.

Fuera de España también encontramos ejemplos de esta costumbre de escribir a (e incluso en) los santos. En la iglesia parisina de Saint-Germain-des-Prés, la estatua de San Antonio exhibe los grafitis que los devotos dejan sobre su cuerpo marmóreo. En varias de las iglesias que salen al paso por la Via del Corso, en Roma, se observan junto a las estatuas de santos y santas carteles con la frase «Preghieri di supplica a… » y cestos o cajas de cartón dispuestos al lado para recoger las oraciones escritas, aunque muchos prefieran insertarlas en los pliegues y huecos de las propias estatuas, buscando tal vez alguna ventaja en la escritura *ad sanctos.*

### 2.2. El «Santet», ¿una animita?

Jorge Pavez y Lilith Kraushaar[27] señalan que las canonizaciones populares se basan en dos aspectos tomados de la tradición católica: por un lado, la idea de martirio, representada en una muerte trágica, violenta, inesperada y/o injusta como colofón

[25] ÁLVAREZ SANTALÓ, Carlos; BUXÓ I REY, María Jesús y RODRÍGUEZ BECERRA, Salvador (coords.): *La religiosidad popular. I…* , p. 51.

[26] MALDONADO, Luis: «Dimensiones y tipos de la religiosidad popular», *Concilium,* n.º 206, 1986, pp. 9-18, *Cfr.* SÁNCHEZ HERRERO, José: «Religiosidad cristiana popular andaluza durante la edad media», en Carlos Álvarez Santaló; María Jesús Buxó i Rey y Salvador Rodríguez Becerra (coords.): *La religiosidad popular. I…* , pp. 105-114.

[27] PAVEZ OJEDA, Jorge y KRAUSHAAR H., Lilith: «Nombre, muerte y santificación de una prostituta. Escritura y culto de botitas negras», *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana,* vol. 5, n.º 3, 2010, pp. 447-492.

de una vida virtuosa, y por otro, el testimonio de los milagros. Cabe señalar, que las canonizaciones populares a las que se refieren estos autores tienen que ver con el culto a las *animitas*, un fenómeno característico de países latinoamericanos fruto del sincretismo religioso entre prácticas indígenas anteriores a la conquista española y la cultura católica traída por los misioneros españoles.[28]

Son originarias de Chile, aunque también tienen presencia en otros países como Argentina, Brasil, Paraguay, Perú o Venezuela. Según Oreste Plath, la animita nace «por misericordia del pueblo en el sitio en el que aconteció una "mala muerte"»,[29] allí queda vinculada el ánima del difunto, que desde ese momento adquiere la capacidad para interceder entre lo humano y lo divino, debido a su posición privilegiada entre ambos mundos. La creencia popular dice que las animitas conceden favores a cambio de rezos que las ayuden a alcanzar el más allá, así, entre la animita y el devoto se establece una relación de interés y reciprocidad. Cumplido el deseo se debe agradecer con un exvoto, que se convertirá en una forma de publicitar la eficacia milagrosa de la animita. En un artículo sobre animitas, José Donoso refiere que estas «son presencias buenas, tutelares, que interceden ante el Dios de los pobres para que conceda a los solicitantes (…) los favores que se les pide».[30]

No cabe duda de la similitud de muchos de estos aspectos que acabamos de describir con los que encontramos en el culto al «Santet». Una de ellas es la transformación instantánea del fallecido en difunto milagrero, aunque en el caso del «Santet» su poder le venga dado por llevar una vida ejemplar y no por una «mala muerte». Quizás, esa necesidad de martirio explicaría el afán por dramatizar su muerte inventándole finales más trágicos. No obstante, no en todas las animitas se cumple en igual medida este requisito de «mala muerte», en ocasiones pesa más la consagración a una causa y ello es suficiente para iniciar el culto, del mismo modo que no todas las animitas se levantan en el mismo sitio donde aconteció la muerte, sino que también hay animitas de cementerio. Igualmente encontramos una correspondencia en la idea de reciprocidad entre el «Santet» y sus devotos.

También en ambos cultos está presente la influencia católica y la necesidad de establecer vínculos más cercanos a través de santos más terrenales que participen de su mismo contexto. La muerte por tuberculosis del «Santet», por ejemplo, identifica a una comunidad de clase humilde y obrera, que vivía y trabajaba en condiciones de

[28] El origen de las animitas se remonta a las apachetas, que eran montículos de piedras que los habitantes andinos construían los caminos en honor a los dioses y espíritus para pedir protección. Cuando un viajero se encontraba con una debía dejar una ofrenda, de lo contrario provocaba el enojo de los espíritus. Esto fue sincretizado durante el proceso de evangelización de la zona y con ciertas prácticas importadas del sur de España. Véase LIRA, Claudia (ed.): *Lecturas de la animita. Estética, identidad y patrimonio,* Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2016.

[29] PLATH, Oreste: *L'animita. Hagiografía folklórica,* Santiago: P&P Editorial, 1993, p. 9.

[30] DONOSO, José: «Animitas», *Araucaria de Chile,* n.º 29, 1984, pp. 19-22.

salubridad precarias y que, debido a ello, estaba más expuesta a este tipo de enfermedades. Es ese reconocimiento el que hace crecer en los devotos los sentimientos de misericordia y cariño que terminan en devoción. La Iglesia católica, consciente del poder de atracción de estos cultos, en ocasiones, intenta orientarlos o, más bien, apropiarse de ellos: «Es un fenómeno de religiosidad popular, que escapa a una planificación pastoral, por su carácter de espontaneidad e individualidad. Sin embargo, ofrece algunas posibilidades de evangelización, cuando se está atento a su surgimiento».[31]

Por último, cabe señalar también que la fecha en la que se inició el culto al «Santet» coincide con el surgimiento de las primeras animitas recogidas en el estudio de Oreste Plath, cuya fecha más antigua es la de la «Animita de Palma» de 1890, situándose muchas de ellas entre finales del siglo XIX y principios del XX. Recordemos que el culto al «Santet» se inició en 1899, un dato que señala hacia un posible origen latinoamericano de los iniciadores del culto o primeros devotos.

En cuanto a la forma del ritual, algunas prácticas resultan especialmente parecidas al culto rendido al «Santet»: «Le agradecen los favores concedidos (…). Les escriben cartas, notas en las que hacen todo tipo de súplicas (…)»[32] y también «se les visita sin días fijos ni horarios (…). En forma especial, el 1 y 2 de noviembre».[33] Además, en ambos casos, las peticiones y exvotos se mezclan con flores, velas e iconografía religiosa. Según María de Hoyos y Laura Migale[34] existen 4 tipos de animitas: mujeres trágicas, gauchos santos, angelitos y sanadores, personajes carismáticos a quienes se les atribuyen poderes en vida que continúan poseyendo tras la muerte. Podríamos integrar en esta última categoría al «Santet de Poblenou», teniendo en cuenta, además, que la mayoría de peticiones que se le hacen tienen que ver con la curación de dolencias y enfermedades.

Cabe señalar que este tipo de sanadores y videntes, al que se asociaría Francesc Canals, está relacionado con la figura de médium, y que el culto al «Santet» «coincidió con la expansión del espiritismo entre las clases medias y altas de Barcelona de finales del siglo XIX».[35] Ambas prácticas tenían en común, entre otras cosas, la creencia en la posibilidad de contactar con el más allá. De hecho, la propia tumba del «Santet» sirvió de escenario en varias ocasiones para este tipo de prácticas: «Al final se organizaron también sesiones de espiritismo ante el nicho con testimonios que aseguran que había mujeres que parecían poseídas y otras que veían la cara de Francesc Canals

[31] FERES SHALUP, Raúl: «Las animitas», Santiago: Ed. Comisión Nacional de Santuarios y Piedad Popular, 2003, <http://www.iglesia.cl/736-las-animitas.htm> (04/02/2026).

[32] PLATH, Oreste: *L'animita…*, p. 9.

[33] Ibídem.

[34] HOYOS, María de y MIGALE, Laura: «Almas milagrosas, santos populares y otras devociones», <https://www.cuco.com.ar/almas_milagrosas.htm> (04/02/2026).

[35] MARTÍ I LÓPEZ, Elisa: *Un paseo…*, p. 61.

entre las letras de la lápida».[36] No es extraño, pues, que el culto al «Santet» surgiera pocos años después de que Barcelona acogiese en 1888 el Primer Congreso Mundial Espiritista.

Entonces, ¿es el «Santet» una animita? Pese a que podamos encontrar tantas similitudes como diferencias, creemos que sí es posible relacionar el culto al «Santet» con el culto a las animitas, pues comparten dos de las características esenciales de estas últimas: la canonización laica y espontánea y el vínculo de reciprocidad basado en la dinámica petición-promesa-agradecimiento. Si bien Oreste Plath señala las características que permiten definir a las animitas y el tipo de culto que se les profesa, también da cuenta de su diversidad y, entre ellas, incluye desde personalidades anónimas a personajes públicos, tales como cantantes, políticos o escritores, así como aquellos que, sin llegar a alcanzar la dimensión públicos, han adquirido cierto reconocimiento o admiración en una comunidad como, por ejemplo, religiosos, curanderos o adivinadores. Las causas y motivos que determinan el surgimiento de una animita forman también un espectro muy amplio: tipo de muerte, de vida, edad y cualidades personales. Tal vez, como sugiere Carlos G. Fernández, en lugar de clasificar al «Santet» como animita, debamos pensar en él como miembro «del nuevo santoral que se avecina».[37]

## 3. DEL MITO AL RITO. EL CULTO AL «SANTET DE POBLENOU»

### 3.1. El ritual

Nos situamos en el interior del Cementerio de Poblenou, también conocido como Cementerio General de Barcelona, Cementerio del Este o Cementerio Viejo, ya que es el más antiguo de la ciudad. Fue construido en 1819 por encargo del obispo Pau Sitjar al arquitecto Antoni Ginesi, y se levanta sobre los terrenos del primer cementerio extramuros de la ciudad, fundado por el obispo Josep Climent i Avinent en 1775 y destruido en 1813 por las tropas napoleónicas. En sus dos siglos de existencia lleva más de la mitad recibiendo a devotos del «Santet» que acuden a él para pedir su intercesión ante Dios.

Para ser beneficiario/a de los favores del «Santet» debe llevarse a cabo un ritual que consiste en presentar los respetos ante su tumba, escribir en una nota aquello que se desea, es decir, materializar por escrito la petición, y echarla a través de la apertura superior del cristal que protege el nicho. Después, la persona deber marcharse por el lado derecho sin darse la vuelta hasta llegar al final del pasillo donde hay que volverse

[36] NOLLA, Jaume y PUIG, Margarita: *Muertos ilustres…* , pp. 24-25.

[37] FERNÁNDEZ G., Carlos: *Santos Famosos y otras extrañas devociones. Músicos, políticos y visionarios en los altares del siglo xxi,* Vigo, Pontevedra: Cydonia, 2007, p. 9.

para mirar la tumba por última vez antes de salir. No todo el que acude a pedir un deseo al «Santet» conoce la forma correcta de hacerlo: «Hola santet. De nuevo estoy aquí, hoy no me olvidaré salir por mi derecha», en cambio, casi todo el mundo sabe que, una vez recibido el favor, es imprescindible volver a la tumba para dar las gracias y dejar un exvoto: «( … ) Te prometo volver si se me cumple este deseo y traerte una vela blanca para tu paz» o «Ayudame Santé te pido porfavor y para la proxima que venga te ofresco insienso del amor y claveles rojos con una botellita de cava, para darle de ofrenda».

Generalmente, la visita con motivo del exvoto inicia una nueva petición, lo que desata de nuevo todo el ritual. El devoto acude, agradece por lo concedido y solicita nuevamente la intercesión del santo: «( … ) me dirijo a usted por segunda vez ( … ) me gustaría agradecerle lo que ha hecho por mi hasta ahora, y seguir pidiendole salud, y como ya le dije en la anterior carta, que me ayude a conseguir el puesto de trabajo», «Gracias por cumplirme lo otro que te pedí. Esta vez voy a pedir por mi madre». Algunos se disculpan por no acudir en mucho tiempo, la mayoría menciona visitas continuadas «( … ) rezaré y vendré a verte. Nos vemos el próximo domingo», «Hola Santet: Ja tornem per aquí» y otros manifiestan la alegría de volver a estar frente a su tumba «Hola Santet: Quines ganes tenia de venir a veure't. Des que et coneixo que no t'he oblidat. Et tinc en compte. Et voldria donar les gràcies per tot, absolutament per tot. Et voldria demanar algunes coses que per mi són importants». El ritual no es, pues, un hecho aislado de su vida cotidiana, sino una práctica integrada en ella.

El espacio en el que se desarrolla el culto al «Santet» se reviste de unas características propias que determinan tanto la conducta de los devotos como la configuración estética del ritual. El mero hecho de ser un cementerio tiene un efecto emocional en el visitante que, inscrito en una determinada cultura de la muerte y los muertos, ha desarrollado unas creencias específicas que se verifican en la actitud adoptada hacia lo mortuorio. Pero al margen de dichas creencias o convicciones personales, existe cierto código de conducta compartido y asumido entre quienes visitan un cementerio basado en el respeto tanto a los muertos como a los vivos que los visitan: guardar cierto silencio, no ensuciar el recinto y respetar el espacio individual de cada tumba. Ello supone, por lo tanto, asumir ciertos límites no escritos que se suman a las propias normas de los cementerios, como por ejemplo el horario que restringe las visitas y, por lo tanto, el ejercicio del culto, o las normas de limpieza que conllevan la eliminación periódica de los mensajes y objetos dejados en la tumba con el fin de no desbordar el espacio destinado al culto.

Todo ello tiene una repercusión directa sobre dónde, cómo y cuándo son colocadas las ofrendas y peticiones, e incluso en la disposición de un canon de objetos apropiados o inapropiados. En los nichos adyacentes a la tumba del «Santet», destinados a depositar las ofrendas, rezan pequeños carteles con el aviso «Respeten las velas

para que no se quemen los altares». El hecho, pues, de ser un espacio compartido y subordinado a unas normas civiles y morales, propicia un culto alejado de concentraciones masivas y expresiones grandilocuentes, más individual que colectivo y basado en encuentros íntimos y solitarios, sin que por ello deje de existir una comunidad definida y diferenciada, como veremos más adelante.

### 3.2. Las peticiones

El objetivo principal de la visita al cementerio es hacer la petición al santo. La mayoría siguen un esquema en el que aparecen, aunque no siempre ni en este orden, los siguientes elementos:

1. Fecha. Casi nunca figura, tan solo el 7 % de los documentos analizados presentan este elemento. Muchos de los mensajes remiten a los meses de noviembre y diciembre, coincidiendo con dos fechas señaladas: Navidad y el día de difuntos. Así se observa en la totalidad de las fuentes analizadas en la primera recogida documental. Sin embargo, no sucede lo mismo en las dos posteriores. Si bien es cierto que noviembre y diciembre tienen una alta concurrencia, se observa una afluencia constante durante todo el año debido a los requisitos específicos que comporta cada problemática en concreto y al momento en el que esta es sobrevenida: «Santet hoy dia 12 de noviembre del 2018 estoy aquí para implorar por tu ayuda (…) Te suplico que la visita que tengo el 3 de Diciembre del 2018 a las 17h. en SARA se aplace muchísimo», «Hola Santet! Quiero que V.C. pase a la final de Eurovisión porque es su sueño. Dale suerte el día 14 de mayo de 2019 y felicita a mi abuela hoy día 3 de mayo de 2019 que cumple 89 años», «Te pido que me ilumines y me des mucha serenidad para aprobar el examen de opos de enfermería el próximo 12 de mayo, para conseguir mi ansiada plaza».
2. Fórmula de saludo. Las formas más usuales de referirse al santo son la de «Santet» y «Santet de Poblenou», pero también, dependiendo de la implicación emocional del devoto, se emplean otras formas como «Santito», «Francesc», «Santet Francesc», «niño santo», «San Francisco», «Señor», «Sr. Canals», o algunas tan rimbombantes como «Rey del Cementerio de Poblenou, Príncipe y Guardián del Poblenou».
3. Nombre y datos personales. Cuando el beneficiario de la petición es el mismo que el peticionario, es decir, el que la escribe, la mayoría de las peticiones son anónimas. Sin embargo, cuando el beneficiario es diferente de quien escribe, este refleja casi siempre el nombre y apellidos de la persona para quien está pidiendo y, en muchas ocasiones, se agrega una fotografía de ella. También sucede cuando

las peticiones son colectivas y cada peticionario se identifica para diferenciarse del resto. En algunas peticiones, los devotos/as dejan su dirección postal, correo electrónico, perfiles de redes sociales, teléfono e incluso el DNI, pero en general, el/la escribiente permanece casi siempre anónimo (62 %).

Un dato revelador es la autoría por razón de género, cuyo 30 % corresponde a escribientes femeninas frente al 6 % masculino, el 2 % restante son peticiones grupales. Es decir, de entre las que puede evidenciarse el género, el 78 % son mujeres. No es, sin embargo, un dato sorprendente, puesto que sobre las mujeres ha recaído históricamente la responsabilidad de los cuidados del hogar familiar y de sus miembros. Los rituales y cultos devocionales son una forma de ejercer esa tarea asignada al género femenino, un método para el cuidado. Y de entre las mujeres, es la madre la principal encargada de velar por el bienestar familiar, de manera directa o indirecta: «Te pido ayuda para que yo N.M.D. tenga salud y trabajo para poder criar a mis hijos sin dificultades», «(…) soy una madre sola en este mundo que necesita ayuda con sus hijas», «te voy a pedir por mi para que me ayudes a poder ayudar a mis hijas en todo terreno solo en esta vida me tienen a mí».

> Hola Santet, la nostra filla I. está embarassada. Viu molt lluny d'aquí, a Sídney, Australia, i no podem ajudar-la des de tan lluny. Ajuda-la tu en tot el que puguis, que tot vagi bé i que el bebé no tingui problemas i ella tampoc i estigui acompanyada de la seva parella L. i l'ajudi i l'estimi molt. Moltes gracièss Santet. O.

En ocasiones, omite su identidad para apelar a la categoría de madre, como si esta poseyera una autoridad mayor para solicitar la intervención divina: «(…) te lo pido yo que soy su madre, te estaré agradecida eternamente», «Al C.A. dale fuerza para (que) aguante la precion que tiene y salud. gracias. su madre».

> Santet: ven ayudar a un preso te lo pide una Madre que esta desesperada que se acaben las recetas y la droga y que tenga suerte en la justicia y sino ha de ser asi llevatelo Señor entonces sera libre para siempre ayudalo Santet haz un milagro que se cure y reacione sino ven en su busca. Asi sea asi se cumpla AMEN (una Madre).

4. Cuerpo de la petición. Es el elemento esencial y constituye la petición en sí. Las temáticas son muy variadas, aunque la tipología más abundante, con diferencia, es la referida a cuestiones de salud, que aparece como tema único o como coletilla al final de otro tipo de peticiones. También son muy frecuentes las relativas a la consecución o conservación del empleo y el hogar «Firmar alquiler social donde estoy y vivir tranquila», «Hola Santet te pido porfabor que no me hechen del piso gracias Santet»; el pago de deudas, la resolución favorable de asuntos judiciales

«Que ganemos el juicio con el vecino L.D.L.T y que nos pague y nos deje en paz», encontrar pareja o arreglar relaciones, lograr descendencia y, en contra de lo que se desaconseja, pedir dinero.

Otras solicitan la protección para viajes, ganar concursos o premios, recuperar objetos perdidos, interceder en asuntos de drogas o en asuntos políticos «Hola, vinc a demanarta ajuda per al nostre país Catalunya. Si fos pusiple la independencia. Moltes gracias», ayuda en los estudios, guía y ayuda espiritual, así como deseos más genéricos relacionados con la paz y el bienestar universal. Menos comunes, pero también presentes, son las peticiones que consisten en solicitar algo negativo para otra persona, como el deseo expreso de «un cáncer maligno y grande» a alguien o el despido de compañeros de trabajo. Finalmente, el cuerpo de la petición incluye también la promesa, cuando la hay.

5. Oración/invocación. Existe una oración específica para favorecer la intercesión del «Santet» y que encontramos en muchas de las peticiones: «En el Alba de tu vida volaste al cielo divino, para alumbrar con tus alas las sombras de mi camino». En ocasiones, aparecen también expresiones que parecen provenir de ciertos mantras espirituales, característicos también de los libros de autoayuda «Yo soy el yo», «Así sea así se cumpla», «Así Es Hecho Esté», «Yo lo decreto y yo lo conjuro», y que se suelen colocar delante y/o después de la petición: «Yo soy la fuerza, yo soy el poder, yo soy quien pido que R.A.P. se mejore su problema de salud yo lo decreto y yo lo conjuro. Gracias Santet».
6. Agradecimientos y despedida. Casi todos los documentos finalizan la petición con un «gracias» que en ocasiones se señala con mayúsculas, se repite, se subraya o se destaca de algún modo para enfatizarlo. Y junto a los agradecimientos, se suelen encontrar también expresiones de despedida de tipo religioso y/o espiritual tales como «Amén», «Te quiero», «Te amo», «En el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo» o la fórmula «Lo siento, te amo, te perdono, gracias».

   También es frecuente encontrar mensajes dirigidos a familiares fallecidos al final de la petición: «Dales un beso a mis padres, diles que los quiero. Y a mi madre que me perdone y que me guíe y nos proteja a mis hijos y a mi. Mama te quiero cuando muera yo tendremos una bonita vida que aqui en vida no pudimos», «(…) y te doy un recado para mis abuelos que los amo», «Tb pedirte que mi hermana nos ilumine nos guie nos proteja! que me mande señales. Todas las que pueda! Seguro yo sabré interpretar! (…) Ani tu me completas!! Te quiero tanto!!», «Sisplau digali als pares que han sigut els millors del món… jo no els vaig dir mai», «Querido santete si ves a mi madre por ai dile que la quiero mucho y siempre la tengo en mis pensamientos muchas gracias». Otras veces, la petición entera es una carta dirigida al familiar fallecido, lo que convierte la tumba del «Santet» en un buzón entre el mundo de los vivos y el de los muertos, y al «Santet» en su particular cartero:

> Hola papi, te quiero dedicar estas palabras… Quizas para tu hijo no fuiste un padre ejemplar, pero si yo te echo tanto de menos será por algo. Llega la fecha del juicio el 16/06/2018, tengo mucha ansiedad y incertidumbre. Nadie sabe lo que estoy pasando, yo solo quiero que se haga justicia y que no te echen la culpa porque estas muerto y no te puedes defender. Desde que pasó el accidente no acabo de encontrarme bien, tengo esa rabia que me mata por dentro. Te echo tanto de menos, esas cervecitas que tomabamos, juntos, era nuestro momento, y tu lo sabes… Desde que te marchaste mi salud ha empeorado notablemente. Me he encontrado tan sola por parte de mis hermanos, cuando más los necesitaba me han abandonado… Soy la hija pequeña papa, pero una cosa me queda clara… ¡¡He luchado por ti!! (dos corazones dibujados) Te quiero papi (tres corazones dibujados) Tu hija S.

7. El último elemento es la firma, aunque no siempre está presente y en ocasiones se sustituye o se acompaña por un beso de carmín.

### 3.3. Los exvotos

Los doce nichos que rodean la tumba del «Santet» y las dos vallas metálicas que la enfrentan están repletas de todo tipo de objetos que los/as deudores de los milagros del santo depositan como acto de gracias. Los exvotos guardan una relación directa con el milagro y/o la persona beneficiaria del mismo, son la expresión física de un deseo, «objetos constituidos psíquicamente por un nexo votivo»[38] con una alta carga simbólica. Por todo ello, la naturaleza de los objetos que podemos encontrar y su forma estética son muy variadas. No obstante, podemos afirmar que los exvotos más numerosos y frecuentes son las figuras religiosas, y de manera especial, las representaciones de Jesucristo niño, las esculturas de cera y las fotografías. Junto a estas, los nichos-altar rebosan de estampas sagradas, vírgenes y santos/as del martirologio romano, así como rosarios, prendas e insignias de cofradías, oraciones y evocaciones a Dios, Jesucristo y otras figuras oficiales. Son muy comunes y abundantes también las velas, las flores naturales o artificiales, así como todo tipo de objetos personales relacionados con los deseos solicitados: recuerdos de nacimiento, boda y comunión, ecografías, chupetes, apuntes, bolígrafos y subrayadores, pañuelos, adornos personales, etc. Las vallas metálicas son el lugar predilecto para los exvotos de cera: figuras humanas enteras y todo tipo de representaciones de partes del cuerpo (piernas, pies, brazos, cabezas, cerebros, riñones, ojos, etc.) que se exponen colgados junto a prendas de vestir, juguetes, peluches y flores (Fig. 3).

[38] DIDI-HUBERMAN, Georges: *Exvoto: imagen, órgano, tiempo,* Vitoria-Gasteiz; Buenos Aires; Barcelona: Sans Soleil, 2016 (2013), p. 19.

**Fig. 3.** Exvotos colgados en la valla metálica situada frente al nicho del «Santet». Fotografía de Érika Fernández Macías, 08/01/2018.

Mientras que tras la privacidad y seguridad que ofrece el cristal del nicho encontramos dinero, joyas y bisutería, así como las ofrendas de tipo propiciatorio: pelo, coleteros y adornos, que casi siempre se introducen envueltos o en el interior de sobres, bolsas y/o cajitas de pequeño tamaño. También envoltorios de medicamentos y fotografías de las personas o animales a quienes se pide sanar. Junto a todo ello, sin ningún tipo de orden ni concierto, complejo ni límite, toda una amalgama de elementos religiosos, personales y espiritual-paganos: banderas, billetes de transporte público, boletos de lotería, bolígrafos, calendarios, caramelos, cigarros, pañuelos y servilletas de papel, piedras, conchas, cruces, rosarios, esquelas, ropa, llaves, llaveros, insignias, marcapáginas, panfletos, estampas, postales, tarjetas y un largo etcétera (Fig. 4).

Por último, hay que tener en cuenta también aquellos exvotos que trascienden el espacio físico de la tumba y el cementerio e incluso la materialidad de las formas, aunque la única evidencia que tengamos de ellos sea la promesa y desconozcamos si se han materializado como tal: «(…) conseguir la máxima fertilidad para tener esos hijos que tanto necesitamos. Si nos ayudas a tenerlo, le pondremos tu nombre en memoria tuya», «Prometo si se concede hacer un documental exhaustivo sobre lo que realmente ocurrió durante el franquismo: el holocausto español!!».

**Fig. 4.** Exvotos depositados tras el cristal del nicho del «Santet». Corresponden a la extracción de documentación del 16/05/2019. Fotografía de Érika Fernández Macías, 16/05/2019.

## 4. LA COMUNIDAD DEL «SANTET»: RELIGIOSIDAD Y ESCRITURA AL MARGEN

### 4.1 La necesidad de la escritura

Las peticiones también pueden ser analizadas a partir de sus características materiales. Estas nos permiten rastrear las huellas de quienes las producen y definirlos como una «comunidad gráfica», en tanto que la petición, y en consecuencia la escritura, tiene un papel central y esencial en el culto al «Santet». Atendiendo a estos aspectos materiales, señalamos, en primer lugar, la mediocridad estética de estos documentos. La petición, salvo alguna mínima excepción y siempre en relación al conjunto documental aquí estudiado, no es una creación artística. En su composición no se repara en el cuidado de la letra, la simetría de los márgenes o la disposición del texto, al menos no desde un punto de vista estético. La finalidad no es crear un objeto atractivo, sino efectivo, es decir, tiene una función teleológica: lo que importa es que el mensaje llegue, y es ese propósito lo que determina la estética de la petición. Que el mensaje «llegue» lleva un requerimiento implícito, la legibilidad, y para ello, cuantos más medios se dispongan, mejor. Los/as «escritores inexpertos»[39] ponen en práctica mecanismos

[39] BLANCHE-BENVENISTE, Claire: *Estudios lingüísticos sobre la relación entre oralidad y escritura,* Barcelona: Gedisa, 1998, p. 138.

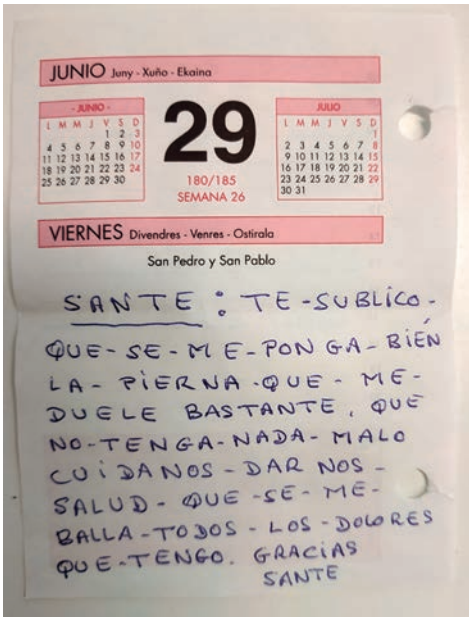



**Fig. 5.** Petición dejada en la tumba de Francesc Canals Ambrós. Corresponde a la extracción de documentación del 10/12/2018. Archivo personal de Érika Fernández Macías, documento n.º 94.

**Fig. 6.** Petición dejada en la tumba de Francesc Canals Ambrós. Corresponde a la extracción de documentación del 16/05/2019. Archivo personal de Érika Fernández Macías, documento n.º 264.

para tratar de salvar la falta de competencia gráfica que se observa, principalmente, en la sobresegmentación de palabras y/o frases o la unión no normativa de estas, la ausencia o mal uso de la puntuación y las faltas de ortografía. Ante la conciencia de esta circunstancia, los escribientes ponen en marcha recursos para asegurar la legibilidad que consisten, principalmente, en el uso de mayúsculas (Fig. 5).

El soporte de los textos es otro elemento de información sobre la comunidad gráfica. Este es indicativo, por un lado, de la espontaneidad o premeditación del acto de escritura que nos lleva a trazar dos perfiles distintos de devotos. Uno que podríamos llamar devoto-turista, que improvisaría la petición escribiéndola sobre tickets de compra, pañuelos desechables, trozos de papel arrancados de cualquier documento que se tenga a mano, pósits, servilletas de papel, tarjetas de visita, billetes de transporte público, etc., y cuyo contenido estaría muy relacionado —pero no solo ni de manera determinante— con deseos más generales o testimoniales. Ello no significa, por supuesto, que este tipo de soportes no sean empleados también por los/as devotos más ortodoxos o regulares, pero sí podemos distinguir más fácilmente a este segundo tipo en las peticiones que conllevan una elaboración premeditada, como

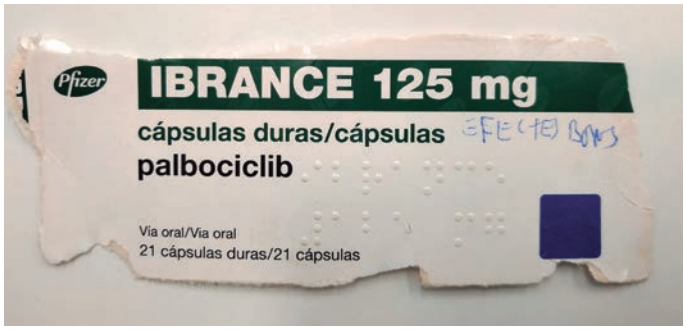



**Fig. 7.** Petición dejada en la tumba de Francesc Canals Ambrós. Corresponde a la extracción de documentación del 10/12/2018. Archivo personal de Érika Fernández Macías, documento n.º 16.

cartas en sobres, tarjetas de felicitación, hojas decoradas, boletos de lotería o manualidades en general (Fig. 6).

En estos casos, el soporte forma parte del mensaje y lo complementa, amplía o facilita su comprensión. Sucede cuando los textos se escriben sobre envases de medicamentos, informes médicos, fotografías personales y documentos jurídicos o económicos, entre otros. El valor semántico de estos soportes se hace en ocasiones imprescindible, ya que sin la información que porta no es posible comprender el significado del texto. Tomemos como ejemplo una petición en la que vemos escritas las palabras «efectes bons», dos palabras que, por sí solas, no nos dicen nada, pero si prestamos atención al soporte, constatamos que se trata del envase de un medicamento para el tratamiento del cáncer y, entonces, automáticamente comprendemos su significado (Fig. 7).

Finalmente, cabe señalar que el mismo motivo que genera la indiferencia estética de los textos atañe a su conservación. No se observa en ellos ningún indicio de voluntad de permanencia en el tiempo como pudiera ser la plastificación de los textos, la elección de materiales no perecederos u otras estrategias de protección. Las peticiones son por naturaleza y en esencia efímeras. Es decir, lo son, por un lado, por la composición perecedera de sus materiales y, por otro, porque su función se desarrolla —o se espera que así sea— en el presente o en un futuro próximo. Una vez cumplido el milagro, poco importa el destino de la petición que, por otra parte, la mayor de las veces, es el testimonio de las desdichas sufridas.

**Fig. 8.** Exvoto depositado en un nicho adyacente a la tumba del «Santet» con el mensaje: «Apuntes selectividad. Cógelos pero devuélvelos». Fotografía de Érika Fernández Macías, 08/01/2018.

### 4.2. La escritura de la necesidad

El ritual y, en concreto, el acto de escribir la petición, se convierte en un diálogo que adquiere dos dimensiones. Por un lado, como acabamos de ver, la escritura actúa como mero vehículo o herramienta para la consecución del fin. Por otro lado, la acción de escribir adopta una función simbólica por la que escribir se convierte en una forma de exorcizar las penas, de «sacarlas fuera» materializadas en palabras manipulables y exportables. En este sentido, podríamos aplicar el concepto de «performatividad»[40] de Béatrice Fraenkel, según el cual el acto de escribir se convierte en una acción que trasciende el ejercicio de la escritura y adopta una función simbólica. Escribir en un papel el sufrimiento y dárselo al santo, dejarlo allí y volverse sin mirar atrás es, en cierto modo, una forma de alejarlo, de poner una distancia físico-simbólica entre el problema, el dolor que lleva asociado y la persona: «Hola Santet, hacía días que quería venir a verte. Estoy pasando un mal momento anímicamente, me siento sola e incomprendida, siento que no puedo hablar con nadie por eso te escribo y para pedirte que me ayudes a ver las cosas de otra manera», «Gràcies per aquesta estona de reflexión positiva. Ajuda'm a seguir per aquest camí. Gràcies», «Em sento molt sola i trista, tot i que visc amb el meu marit ( … ) m'agradaría explicar-te tantes coses … ».

[40] FRAENKEL, Béatrice: «Actos de escritura: cuando escribir es hacer», *Thémata. Revista de Filosofía*, n.º 56, 2017, pp. 319-329.

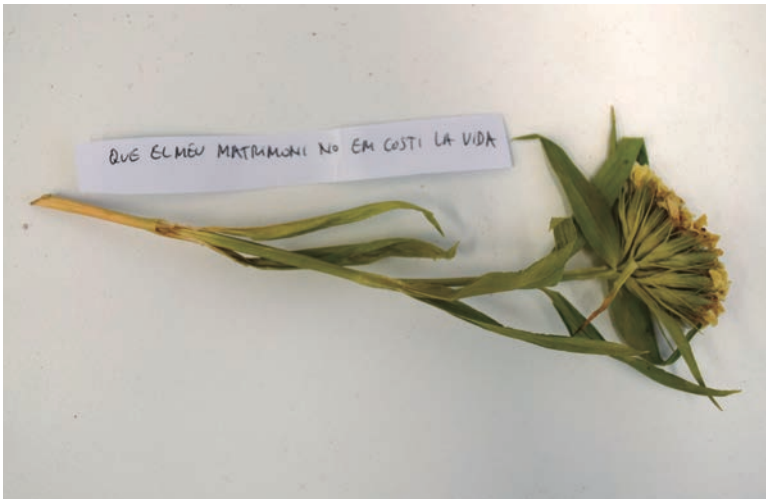



**Fig. 9.** Petición dejada en la tumba de Francesc Canals Ambrós. Corresponde a la extracción de documentación del 16/05/2019. Archivo personal de Érika Fernández Macías, documento n.º 268.

La tumba del «Santet» es el lugar de encuentro de una comunidad que funciona a través de la idea de intercambio y reciprocidad: «aquí me tienes para lo que necesites». Es un intercambio de favores con el «Santet» a través de la plegaria, el milagro y el exvoto, pero también es un intercambio entre los miembros de la comunidad y con uno mismo (Fig. 8): «Te prometo que si haces que me llame dejo de fumar desde el día que me llame», «Me siento perdida, pero con unos objetivos claros que quiero cumplir, para crecer, ayudar y dar. Gracias por escucharme». La tumba es también el lugar de encuentro con uno mismo y el buzón desesperado de quienes no encuentran otra vía de expresión. Allí, en el interior del pequeño espacio entre el cristal y la lápida, se apelotonan las pequeñas piezas del puzle que dan forma a la comunidad del «Santet». En sus escritos se manifiesta una comunidad heterogénea formada por individuos de una gran diversidad cultural, social, económica y geográfica. Pero en esta pluralidad destaca notablemente la presencia de miembros con un nivel cultural bajo, manifestado en la falta de competencias gráficas: «( … ) te pido que miantonio que no es te malo y que lachica que tiene que se qui era para sienper y que sea felic y minieto quesea bueno y travagador y quetega saluc y tanvago gancia Sante tedo y mucho vesito por que tute lo merece te quiero mucho de corazon».

También predominan los mensajes que evidencian la pertenencia a las capas sociales más castigadas. Lo vemos reflejado en sus miedos y anhelos, en la relación que mantienen con la justicia, la necesidad de mantener o encontrar trabajo, la acuciante necesidad de dinero y la dureza de sus relatos (Fig. 9): «y ami que mede salud para

**Fig. 10.** Petición dejada en la tumba de Francesc Canals Ambrós. Corresponde a la extracción de documentación del 16/05/2019. Archivo personal de Érika Fernández Macías, documento n.º 148.

ver cresce a mi hijo que mi hijo nunca me lo quite, Te lo pido. por favor», «Santet te pido que me baya vien con el piso y no me bea en la calle durmiendo como fuera un animal».

> (…) ayúdanos con fiscalia, mossos, servicios sociales (…) Que nunca los den en adopción a nadie ni a personas ni familiares. Menos que ingresen en el centro, ninguno de los dos. (…) Si este hombre tiene que ser para mi que así lo sea. Pero que no corra peligro nunca más los niños (…) Por favor que no este en la cárcel. Y si puede ser que le quiten la orden de protección contra mi (…).

La multiculturalidad y el origen de los integrantes de la comunidad de devotos del «Santet» queda patente en los textos por la diversidad de idiomas empleados: francés, italiano, inglés, alemán, portugués, chino y árabe, con predominio del castellano en primer lugar y el catalán en segundo, así como por los rasgos textuales que reflejan las hablas y el propio contenido de los mensajes: «ayúdame por favor te ofresco un velón grande a tu nombre y una misa en Colombia para usted. Gracias», «Sr. Sante te pido porfabor que me pueda traer a mi hijo Wilson antes de junio que se me quite esta alergia que tengo que pueda viajar a mi país a fin de año y que pueda conseguir

un piso», «Te pido que obres para cumplir el milagro de que mi hermana con toda su familia puedan venir a vivir aquí a España conmigo. Para poder dignificar su vida ya que ahí en nuestro país no lo consiguen». También rastreamos el origen de los devotos en las fotografías, así como en las representaciones que de sí mismos hacen y en la simbología de sus exvotos (Fig. 10).

Dentro de esta gran comunidad que acabamos de perfilar, el «Santet» es un miembro más. Ningún santo oficial puede comprenderles como él, un antiguo vecino que conoce de cerca las adversidades de su comunidad. Es un santo de las cosas ordinarias, de la vida cotidiana, un santo de barrio «Querido Santet, Quiero darte las gracias por ser vecino y haber llegado a POBLENOU. Tu bondad es luz en mi camino. Mi deseo es mejorar cada día y teniéndote cerca me siento segura. GRACIAS y mil GRACIAS» y, por eso, sus devotos, más allá de la fe, le profesan un profundo cariño: «sedepide deti tumiga queno tebida».

## 5. CONCLUSIONES

Las peticiones al «Santet» de Poblenou son, por un lado, la expresión de una práctica de religiosidad popular urbana en constante crecimiento a través de la tradición oral y de los nuevos canales de difusión y, por otro, el testimonio vivo de una comunidad local. La escritura ocupa un papel central en el culto, tanto en su articulación, constituyendo las peticiones el elemento imprescindible y definitorio del ritual, como en su significado simbólico, que se manifiesta en el uso performativo de la escritura. Escribir es participar de un ritual que actúa como principio de cohesión y pertenencia a una comunidad, y es también una experiencia íntima que sirve de terapia, esperanza y consuelo ante las adversidades de la vida. A través de las peticiones accedemos al retrato de la comunidad de devotos del «Santet» que se articula entre lo religioso, lo gráfico y lo emocional. Ellas manifiestan sus miedos, sus anhelos, sus creencias, su cultura, sus configuraciones familiares, sus relaciones con la justicia y el poder… En definitiva, el estudio de las peticiones nos devuelve la imagen de una comunidad que es, como la propia naturaleza del ritual, heterogénea y sincrética.

# La cultura de la muerte entre los judíos ortodoxos: los anuncios mortuorios en la Jerusalén actual

Rivka Jana Greenblat[1]

> Mejor es la buena fama que el buen ungüento,
> y el día de la muerte que el día del nacimiento.
>
> (Eclesiastés, 7:1)

El barrio de Mea Shearim y sus alrededores es uno de los centros históricos de la comunidad judeo-ortodoxa de Jerusalén. Dada la ubicación que este ocupa dentro de la ciudad y las vías que le bordean,[2] se convierte en un paso, casi obligado, de miles de personas diariamente. Por sus calles y angostillos, transeúntes encuentran a su paso una infinidad de textos impresos que se hallan adheridos a muros, buzones, contenedores de basura y a cualquier superficie que esté disponible y que garantice que captarán la atención de quienes transitan por ahí. Estos textos, pegados generalmente en forma desigual y con una tipografía bastante uniforme, han llegado a ser una característica distintiva de los barrios judeo-ortodoxos, no sólo en la ciudad de Jerusalén, sino también en otras ciudades de Israel, donde esta comunidad tiene una fuerte presencia.

Las temáticas de estas escrituras efímeras comprenden los más variados tópicos y abarcan casi todas las dimensiones de la vida que la moralidad de esta comunidad les permite exponer públicamente, incluyendo alertas comunitarias y opiniones políticas. En las últimas décadas, se han producido importantes acercamientos al estudio de estos textos desplegados en los barrios judeo-ortodoxos, llamados común-

[1] Debido a las limitaciones técnicas para transcribir el hebreo, se ha optado, de modo excepcional, por incluir, al final del capítulo, la bibliografía consultada, haciéndose constar únicamente en las notas a pie de página las traducciones al español de los títulos en hebreo. Todas las fotografías han sido realizadas por la autora.

[2] Las calles Maljei Israel (barrio de Gueula), Yejezkel, Nathan Strauss, Haneviim, Shivtei Israel y Mea Shearim, entre otras.

mente *pashekevilim*.[3] Estos estudios van desde textos académicos [4] hasta notas en los periódicos,[5] poniéndose de relieve la singularidad y complejidad de esta «literatura mural»,[6] como la llama Menachem Friedman o «literatura de un día», como lo hace Benjamín Kluger en su libro sobre Mea Shearim.[7] Pero, dentro de esto, poco se ha dedicado al estudio específico de los anuncios mortuorios (*modaot evel* en hebreo), a pesar de ser los anuncios más numerosos y los que se renuevan con mayor regularidad en las calles jerosolimitanas. Sobre estos últimos, nos explayaremos.

Este texto pretende ser un acercamiento al estudio de los anuncios mortuorios expuestos en el barrio de Mea Shearim en Jerusalén (Fig. 1). El objetivo que buscamos es describir qué son estos textos efímeros y mostrar el lugar importante que ocupan en los actos que siguen a la muerte de un miembro de esta comunidad. Proponemos una mirada más allá de la materialidad y textualidad de los mismos, mostrándolos también como una herramienta usada por esta comunidad para presentar sus ideales, como un arma política y para hacer uso del espacio público propio, además de una propuesta visual que claramente lo distingue de la «otra ciudad», la ciudad moderna.

Para estudiarlos, hemos revisado, durante varios meses, anuncios mortuorios desplegados en el barrio judeo-ortodoxo de Mea Shearim de Jerusalén y sus alrededores; este proceso se ha realizado sin seguir un orden específico o alguna preferencia, sino buscando traer una muestra de los tipos de estos anuncios que generalmente encuentra el transeúnte a su paso. Para lograr entender tanto la voluntad que los promueve,

[3] Pashkevil: «the word as a Yiddish term (pashkevil) borrowed from Polish paszkwil, which itself came from the French pasquil, from the Italian pasquinata (as does the English term «pasquinade» for a satire or lampoon). Is a broadside or poster that has been situated on a public wall or location in an Orthodox Jewish community, and most commonly within Hareidi enclaves. Pashkevilim are sometimes distributed anonymously; however, many are posted with rabbinic endorsements or the name of an activist group», <https://en.wikipedia.org/wiki/Pashkevil> (10/02/2026).

[4] Entre algunos se puede nombrar: BAHURUZI-BAROZ, Nitza y DOLEV, Genia (eds.): *Pashkevilim: Anuncios murales y proclamaciones polémicas en la calle ortodoxa*, Jerusalén: Yad Itzhak Ben Zvi, 2005 (original en hebreo); GABION, Liora y ELIAHU, Rozi: «"La paz sea con él" anuncios mortuorios como reflejo del cambio ideológico en la sociedad israelí», *Educación y su entorno*, n.º 25, 2003, pp. 211-230 (original en hebreo); MUCHNIK, Malka y KANTOR, Hadasa: «Lenguaje y género. Las diferencias entre mujeres y hombres en los anuncios judeo-ortodoxos.», *Talpiot*, n.º 12, 2001-2002, pp. 457-464 (original en hebreo).

[5] Algunas notas en los diarios impresos y digitales: RUBINSTEIN, Daniel: «Sumiso entró, sumiso salió», *Haaretz*, Israel, 24/09/2007, <https://www.haaretz.co.il/1.1444242> (original en hebreo) (10/02/2026); ROSSNER, Rena: «The writing on the wall», *The Jerusalem Post*, Israel, 12/09/2005, <https://www.jpost.com/Local-Israel/In-Jerusalem/The-writing-on-the-wall-6992> (10/02/2026); COHEN, Israel: «Doble luto: los cónyuges Jaia Toiba y Josef Aizik Glick , fallecieron uno detrás del otro», *Kikar Hashabat*, 01/01/2017, <https://www.kikar.co.il/217880.html> (original en hebreo) (10/02/2026).

[6] FRIEDMAN, Menachem: «Pashkevilim y anuncios murales en la sociedad judeo ortodoxa», en Nitza Baharuzi-Baroz y Genia Dolev (eds.): *Pashkevilim: Anuncios murales y proclamaciones…* , p. 32 (original en hebreo).

[7] KLUGER, Benyamin: *Mea Shearim, el establecimiento y desarrollo*, Jerusalén: Publicaciones Hamodia, 2022, p. 508 (original en hebreo).

**Fig. 1.** Barrio de Mea Shearim, enero 2020.

como su creación y la recepción que se tiene de estos, hemos hablado con integrantes de la comunidad, recogiendo testimonios con puntos de vista diversos, que van desde historias familiares hasta la experiencia de los impresores, pasando por recuerdos y testamentos. También hemos consultado, para algunos casos, con la autoridad municipal, por su rol de administrador del espacio urbano público.

## 1. LOS ANUNCIOS MORTUORIOS

### 1.1. Los anuncios mortuorios y la actitud frente a la muerte

La relación textos-muerte es una historia de larga data en Occidente. «La concepción de la escritura como soporte necesario de la memoria»[8] ha ocasionado que diferentes prácticas de escritura, y con diferente regularidad en cada época, hayan sido usadas por los hombres para recordar y fijar la historia o memoria de los muertos en el espacio público. En algunas épocas, estas prácticas de escritura han sido prolíficas en la creación de textos sobre los muertos, mientras que, en otras, prácticamente no se realizaron inscripciones. La creación de estos textos estuvo sujeta siempre a

[8] PETRUCCI, Armando: *Escrituras últimas. Ideología de la muerte y estrategias de lo escrito en el mundo occidental*, Buenos Aires: Ampersand, 2013, p. 95.

**Fig. 2.** Anuncios mortuorios en el barrio de Mea Shearim, agosto 2022.

variantes sociales y políticas, surgiendo por lo tanto preguntas como las que se formulaba Armando Petrucci: ¿Quiénes tenían derecho a la muerte escrita? o ¿Quiénes contaban con el derecho al uso del espacio público, para recordar a sus muertos? Petrucci nos dice que a través de estos escritos podemos conocer «las políticas de la muerte»[9] que cada sociedad ha establecido a través del tiempo.

Estas escrituras, sus soportes, la grafía, las formas de registro, el idioma, la iconografía, entre otros detalles, van dando las pautas para comprender a la sociedad en que se gestaron, sus jerarquías, el control que pretendían tener sobre la muerte y la memoria, así como también sobre los vivos, al obedecer muchas veces estos textos a una voluntad didáctica, propagandística o moralizadora. María Losada, al escribir sobre los epitafios dieciochescos en Irlanda e Inglaterra, subraya que estos «constituían textos concretos y creativos que cuidadosamente se componían para incitar a otros en la imitación de ciertos patrones de comportamiento y para perpetuar ejemplos de virtud».[10]

Asimismo, Liora Gabion y Rozi Eliahu, estudiando los obituarios aparecidos en los periódicos israelíes durante las cinco primeras décadas del estado, afirmaron que

[9] Ibídem, p. 17.

[10] LOSADA FRIEND, María: «El epitafio como método de instrucción moral femenina en la Inglaterra e Irlanda de los siglos XVII y XVIII», en M.ª Luisa Candau Chacon (ed.): *Las mujeres y el honor en la Europa Moderna*, Huelva: Universidad de Huelva, 2014, p. 109.

a través de estos textos podemos conocer las premisas ideológicas de la sociedad que los crea y la forma en que se ha servido de éstas.[11] Podríamos hacer una historia de los vivos a través de ellos.

Por lo tanto, las escrituras de la muerte nos dejan entrever no solo un mundo tipográfico y de soportes, de escribientes y lectores, de quienes se interesan por estos textos o necesitan leerlos, sino también nos hablarán de emociones, que pueden ser tan variadas como el dolor y la gloria; de virtudes y conflictos, de vencedores y vencidos, ricos y pobres, de hombres, mujeres y niños, y, por supuesto, de un entorno visual.

### 1.2. ¿Qué son los anuncios mortuorios?

Los anuncios mortuorios son textos que no están ligados directamente al cuerpo del difunto, sino están hechos *in absentia* (Fig. 2). Estos textos irrumpieron en la Europa de la imprenta, masificándose a mediados del siglo XIX, creando, junto con los obituarios en los periódicos, un tipo de escritura funeraria, una nueva forma de recuerdo escrito. En estos textos, impresos en un soporte de papel, se anuncia un deceso a través de la escritura del nombre del fallecido, los nombres de los familiares y los detalles del funeral. En el mundo cristiano, se agrega frecuentemente, un borde negro y alguna imagen relacionada al mundo religioso. Estos anuncios son pegados en los muros de las calles o en carteleras habilitadas para este fin, y su profusión depende de la importancia del fallecido o de su familia.[12]

Estos textos dan testimonio de una época en la que se estableció la idea de individualidad y singularidad de cada sujeto frente a la muerte. A partir de finales del siglo XIX, no solo las clases altas o la burguesía, quienes solían tener el monopolio de la memoria, participaron de la individualización de sus fallecidos, sino que con el tiempo, también los miembros de las clases populares comenzaron a tener el derecho a una muerte escrita.[13]

Actualmente, este tipo de textos efímeros están en franca extinción y cada vez es menos habitual verlos en las grandes ciudades, donde la práctica de anunciar la muerte de manera pública y escrita se ha limitado a colocar, en caso necesario, un anuncio en la puerta, en el muro de un comercio, en la institución ligada al fallecido o a alguno de sus cercanos. La utilización de estos anuncios ha quedado prácticamente relegada a algunos pueblos pequeños en Europa.[14]

[11] GABION, Liora y ELIAHU, Rozi: «"La paz sea con él" anuncios mortuorios… », p. 211 (original en hebreo).

[12] PETRUCCI, Armando: *Escrituras últimas…* , p. 225.

[13] Ibídem, pp. 220-221.

[14] Un estudio sobre estos textos efímeros en la España rural es el de RUBIO HERNÁNDEZ, Alfonso:

Como una explicación a esto, podemos traer dos razones. En primer lugar, Philippe Ariès, cuyos estudios sobre las actitudes de Occidente frente a la muerte son referencia obligada en el tema, explica cómo desde mediados del siglo XX, la tendencia de la sociedad occidental ha sido la de esconder la muerte, silenciarla y disimularla, llevando a los individuos a vivir el dolor de la muerte solos y a escondidas, creando así un nuevo estilo de morir, en el que la dignidad se refleja en la mesura por parte de los parientes y allegados. El mundo contemporáneo ha sacado la muerte de sus experiencias y, por lo tanto, también de su lenguaje y de sus expresiones; se ha alejado de la muerte tradicional, familiar y próxima, de la muerte de la que se podía hablar libremente, de aquella que no era una ruptura del orden sino parte de la vida.[15]

Esta negación de la muerte y la falta de registro de esta se percibe hoy, por ejemplo, en los llamados cementerios-jardín, donde las tumbas contienen reseñas o datos mínimos del muerto y su vida. Tenemos también el fenómeno de la gran cantidad de familias que eligen actualmente incinerar a sus muertos. Según la National Funeral Directors Association (NFDA), en el año 2018, la tasa nacional de cremación en los Estados Unidos llevaba tres años consecutivos superando a la de los entierros, y pronosticaron que para el 2035 alcanzará el 80 %.[16] Lo anterior repercute directamente en la transformación o abandono de las formas tradicionales de recordar y registrar a los muertos, más allá de los documentos oficiales.

En segundo lugar, la conformación actual de la ciudad moderna ha provocado que quienes la habitan generalmente no lleguen a crear lazos con su entorno. La movilidad física de las familias nucleares o individuos, quienes cambian de domicilio con más frecuencia, sea por trabajo, estudio o razones financieras, provoca una dispersión de la familia extendida. Esto hace bastante poco efectivo el hecho de informar una muerte a través de un anuncio ubicado en un lugar público, ya que difícilmente alguien conocerá a los familiares directos del fallecido. Igualmente, los medios de comunicación modernos permiten estar al tanto de información de los lejanos y cercanos, sin necesidad de los avisos en los muros.[17]

Por ejemplo, en el año 2016, el sitio *efuneraria.com* planteaba en su portal en internet la pregunta «Si pudieras elegir, ¿cuál sería tu último post?», para más tarde ofrecer un servicio que permitiría elegir a cada usuario la forma en que se quiere despedir de

«La escritura de la esquela mural de Arnedo. Una esquina para las representaciones sociales», *Memoria y Civilización*, n.º 22, 2019, pp. 757-779.

[15] ARIÈS, Philippe: *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*, Barcelona: Acantilado, 2000, pp. 86-88.

[16] «La tasa de cremación en Estados Unidos crecerá un 30 % en los próximos 20 años», *Revista Funeraria,* 19/07/2018, <https://www.revistafuneraria.com/noticias/la-tasa-de-cremacion-en-estados-unidos-crecera-un-30-en-los-proximos-20-anos> (10/02/2026).

[17] FRIEDMAN, Menachem: «Pashkevilim y anuncios murales en la sociedad judeo ortodoxa», pp. 30-31(original en hebreo).

las redes y así anunciar su muerte,[18] considerando que Facebook y X, anteriormente Twitter, son actualmente medios aceptados para avisar una muerte a un público más amplio, y WhatsApp, para los círculos extensos más privados.

Siguiendo este razonamiento, para una sociedad que prefiere esconder la muerte en una tentativa de negarla, los anuncios mortuorios expuestos públicamente generan una turbación, una incomodidad, y quizás sean vistos como algo violento o, incluso, de mal gusto, además de ser, por el lado práctico, poco efectivos.

Y con todo, aún hoy conviven, en la urbe moderna, comunidades que mantienen una forma de vida o socialización más tradicionales y que, por sus disposiciones culturales, aún viven la muerte a la antigua.

## 2. LA COMUNIDAD JUDEO-ORTODOXA EN JERUSALÉN Y LOS ANUNCIOS MORTUORIOS

### 2.1. El judaísmo ortodoxo jerosolimitano y sus textos

El judaísmo ortodoxo es una de las ramas del judaísmo que se distingue tanto por el hecho de que la vida de sus miembros se dirige según las normas que dicta la ley judía, tanto escrita como oral, como por la cohesión de los miembros de los diferentes grupos que lo conforman. Suelen vivir relativamente juntos y en la Jerusalén actual, como en otras ciudades, esto suele derivar en la conformación de barrios propios, aunque no separados físicamente del resto. En el espacio urbano-ortodoxo se desarrolla una rica vida comunitaria, al contrario de lo que suele suceder en la sociedad moderna: allí los vecinos se conocen, las instituciones de estudio y sinagogas quedan generalmente cerca de las casas, así como también los familiares suelen vivir relativamente cerca y a partir de esto se crean y estrechan lazos y redes afectivas.[19]

Otra característica de esta comunidad es la necesidad que siente de salvaguardar sus costumbres y tradiciones en el mundo contemporáneo, provocando, entre otras cosas, que las comunidades ortodoxas sean reacias a las nuevas tecnologías en comunicaciones, como el uso de internet o teléfonos móviles. Esto hace que, en estos barrios ortodoxos, uno de los medios de comunicación más certero y directo sigan

[18] MURGICH, Valeria: «#ÚLTIMOPOST: Interesante servicio ofrecido por esta funeraria online para despedirse en las redes sociales», *Merca2.0,* 02/11/2016, <https://www.merca20.com/ultimopost-interesante-servicio-ofrecido-esta-funeraria-online-despedirse-en-las-redes-sociales/> (10/02/2026).

[19] FRIEDMAN, Menachem: «Pashkevilim y anuncios murales en la sociedad judeo ortodoxa», p. 31 (original en hebreo).

siendo aún los anuncios publicados en los muros, convirtiendo ese espacio público en un «territorio de anuncios», como lo llamó Friedman.[20]

Históricamente, esta textualidad expuesta comenzó a desarrollarse en Jerusalén lentamente a finales del siglo XIX y comienzos del XX. Una de las razones de esta tardanza, en relación con lo que estaba sucediendo en Europa, se debió a la tardía irrupción de la imprenta en esta parte del Mediterráneo, la cual estuvo regida por Imperio Otomano hasta la segunda década del siglo XX.

En Jerusalén se sabe que las primeras imprentas llegaron en la segunda mitad del siglo XIX, pero no fue hasta comienzo del XX que la actividad de los impresores comenzó a florecer.[21] Estos primeros años del siglo marcados por el fin del dominio otomano y comienzo del británico fueron tiempos inestables en donde, a decir de Yair Wallach, «was a field of increasingly intense interaction between diverses actors and trajectories, which used textual means to organize space, society and subjetivity».[22] La comunidad judía, con significativas tazas de alfabetismo, no fue ajena a estas convulsiones y adoptó los carteles impresos y expuestos en la vía pública como instrumento de propaganda y de expresión.[23] Utilizando el concepto de Simon Franklin, podríamos decir que este desarrollo fue una «"bottom-up" activity»[24] que impulsó una rica grafosfera jerosolimitana. Uno de los productos de esta nueva textualidad fueron los anuncios mortuorios, que lentamente se fueron popularizando y fueron adaptando su forma hasta convertirse en lo que son hoy.

### 2.2. La visión de la muerte en la tradición judía

Una de las claves para comprender de forma más completa estos textos es ver brevemente cómo se vive la muerte en la tradición judía. En la ley judía los pasos que siguen a la muerte están claramente establecidos. En el judaísmo, la pérdida de un familiar es una de las experiencias más dolorosas que puede vivir un ser humano, por lo tanto, los gestos y los tiempos del duelo no son dejados al azar, y se establece una serie de disposiciones y costumbres que las comunidades ortodoxas siguen estrictamente.

[20] Ibídem, p. 32.

[21] AYALON, Ami: *Reading Palestine: Printing and Literacy, 1900-1948*, Austin: University of Texas Press, 2004, pp. 57-58.

[22] WALLACH, Yair: *A City in Fragments: Urban Text in Modern Jerusalem*. Stanford: Stanford University Press, 2020, p. 23.

[23] FRIEDMAN, Menachem: «Pashkevilim y anuncios murales en la sociedad judeo-ortodoxa», p. 11 (original en hebreo).

[24] FRANKLIN, Simon: « Information in Plain Sight: The Formation of the Public Graphosphere», en Simon Franklin y Katherine Bowers (eds.): *Information and Empire: Mechanisms of Communication in Russia, 1600-1850,* Cambridge: Open Book Publishers, 2017, pp. 341-367.

La ley judía establece que, desde el momento de la muerte y hasta el entierro, toda la preocupación se debe centrar en el cuidado del cuerpo de la persona fallecida y todos los preparativos para su sepultura; a este período se lo llama *aninut*.[25] Una vez realizado el funeral comienza la preocupación por los deudos y su periodo de duelo, lo que en hebreo se llama *shivá* y corresponde a los siete días siguientes al entierro. La ley judía demanda que desde ese momento el foco sea puesto en los familiares, por consiguiente la comunidad se vuelca en ellos para darles su apoyo emocional y material:

> Una obligación muy sagrada para todo judío —sin importar la relación que tengan con el difunto o con los familiares— es la de ir a consolar a quienes están de duelo ( … ) Para el judaísmo, tener compasión por medio del consuelo es considerado una *mitzvá*,[26] que para muchos es una obligación bíblica. ( … ) El propósito fundamental de la condolencia durante la *shivá* es aliviar al enlutado de la intolerable carga que produce la pérdida de un ser querido. En ningún otro momento de su vida el ser humano necesita tanta compañía como en este período de dolor.[27]

Esta visión y actitud del judaísmo, sobre todo el tradicional, frente a la muerte y los ritos que la rodean, dista de la indiferencia contemporánea en relación con la muerte, de la que nos habla Philippe Ariès. Es en este marco de leyes y emociones, donde la práctica textual de escribir anuncios mortuorios y exponerlos públicamente en los muros de los barrios judeo-ortodoxos se convierte en relevante. El cometido de estos textos es notificar a los transeúntes la muerte de un miembro de la comunidad, relatarnos algo de él, entregar los datos sobre el funeral mismo y, principalmente, proporcionar la dirección donde los dolientes se encuentran durante el periodo de *shivá*.

Sin embargo, podremos ver que estos anuncios cumplen otros cometidos bastante evidentes si se leen y observan con atención; si bien detrás de cada anuncio hay una historia, una familia y un sinfín de emociones, estos tendrán también carácter didáctico y moral y serán espejos de un orden social. Gabion y Eliahu nos dirán que a través de ellos no solo vemos la forma en que las familias quieren que recuerden a sus muertos, sino también la forma en que la sociedad elige recordarlos.[28] Debemos saber que, en el ámbito judío ortodoxo, estos textos no pasan ninguna censura, sino que la comunidad misma los regula al mantener las normas tradicionales de su escritura. Al

[25] *Aninut*: «Período entre la muerte y el entierro, cuando la desesperación es más intensa. En este momento, quien está de duelo, está exento de todos los requerimientos religiosos más importantes en reconocimiento a su desconcierto mental», *Aishlatino.com*, 26/02/2008, <https://www.aishlatino.com/e/cdv/48421167.html> (10/02/2026).

[26] *Mitzvá* es una palabra hebrea cuyo significado es: ordenanza, precepto o mandamiento.

[27] LAMM, Rav Maurice: «El duelo en el judaísmo», *Aishlatino.com*, 26/02/2008, <https://www.aishlatino.com/e/cdv/48421167.html> (10/02/2026).

[28] GABION, Liora y ELIHAU, Rozi: «"La paz sea con él" anuncios mortuorios… », p. 215 (original en hebreo).

mismo tiempo, estos anuncios han ayudado a dotar la calle ortodoxa de un carácter singular dentro de la ciudad.

## 3. TEXTO: ELABORACIÓN Y CONTENIDO

### 3.1. El encargo del anuncio

Los anuncios mortuorios son realizados en la mayoría de los casos a través del encargo por parte de los familiares o cercanos del fallecido directamente en las imprentas. Generalmente, esto ocurre en un intervalo de tiempo cercano al deceso, ya que, según la costumbre de Jerusalén, que también es seguida en otros lugares de Israel, un entierro se debe hacer rápidamente, en lo posible, en el transcurso de unas horas desde el momento de la muerte.

Las imprentas suelen recibir encargos y efectuarlos en todos los horarios, ya sea día o noche, para lograr la celeridad del cometido. Como ya dijimos, es un familiar o cercano del difunto quien encarga un único texto a nombre de la familia, pero, si quien falleció tenía cierta relevancia pública, instituciones y/u organismos lo hacen también. En la comunidad judeo-ortodoxa los anuncios mortuorios no son solo para las grandes personalidades o líderes, en ella, salvo algunas excepciones que veremos más adelante, todos los miembros de la comunidad tienen derecho a una muerte escrita.

La función de las imprentas es, primero, guiar a las familias o los interesados en la tarea de elegir el texto adecuado que será usado en los anuncios, basándose en referencias tradicionales y preparadas, pero adecuándolas al fallecido. Segundo, imprimirlos y, por último, pegarlos en los muros expuestos a vista de los transeúntes lo más rápido posible, ya que se espera que los lectores tengan tiempo de acudir al funeral. Las calles o los barrios donde se fijan son elegidos por la propia familia, pudiendo optar por la publicación del anuncio en más de una ciudad, con un coste adicional. En caso de figuras relevantes dentro de la comunidad, la diferencia se hará notar con la profusión de anuncios que colmarán el espacio urbano.

### 3.2. Soporte y tipografía

El texto que aparece en los anuncios mortuorios varía en cada caso, pero el formato generalmente es fijo, claro y legible (Fig. 3). El soporte usado es papel blanco, lo que lo hace especialmente sensible a las inclemencias del tiempo. El formato del papel es rectangular, y se puede disponer para su escritura tanto de manera horizontal o

**Fig. 3.** Barrio de Mea Shearim, agosto 2022.

vertical, según elijan quienes lo encargan. No hay en estos anuncios figuras religiosas alusivas a la muerte o fotografías. Lo que en ocasiones se puede encontrar es el logo de una institución, junto con su nombre, en el caso de que haya encargado el anuncio.

A diferencia del tradicional marco negro que tienen estos textos en el mundo cristiano, en los anuncios mortuorios de la comunidad judía ortodoxa son escasos, tal como afirma Friedman.[29] En relación con el tipo de fuente utilizada, se suele emplear letras hebreas, no se usan cursivas, pero sí se manejan variantes de tamaño y distribución del texto, como también el uso de negrillas para resaltar algunos fragmentos. Los impresores, con el tiempo, han establecido una unidad en la disposición gráfica de estos anuncios que favorece al transeúnte el proceso de lectura inmediata y ayuda a lograr la completa comunicación, además de transmitir un mensaje visual por sí mismo.

[29] RUBINSHTEIN, Daniel: «Sumiso entró, sumiso salió», 24/09/2007, <https://www.haaretz.co.il/1.1444242> (10/02/2026, original en hebreo).

**Fig. 4.** Calle Mea Shearim, julio 2019.

### 3.3. El texto

En primer lugar, en la parte superior, el anuncio abre con una línea escrita con caracteres grandes y destacados, ya sea por estar en negritas o por su tamaño, con un versículo bíblico o talmúdico que puede tener relevancia con la personalidad del difunto o ser un lamento por la pérdida (Fig. 4). Por ejemplo: «Ha caído la corona de nuestras cabezas»,[30] dedicada a hombres; «Bendito sea el Juez Verdadero»,[31] usada para hombres y mujeres indistintamente; o «Una mujer virtuosa, quién la encontrará»,[32] para una mujer.

Inmediatamente debajo y en letras más pequeñas, se escriben unas cuantas líneas en las que la familia expresa su dolor por la pérdida de su familiar, además de relatar algo de la vida del difunto. Algunos se extienden más en esta parte; otros son muy breves e impersonales. Podríamos llamar a esto una «microliteratura funeraria con función didáctica»,[33] un texto reflexivo en el que la sociedad, en este caso la judeo-ortodoxa, se relata a sí misma.[34]

[30] Lamentaciones 5:16.
[31] Tratado de Berajot, capítulo 9, Mishná 2.
[32] Proverbios 31:10.
[33] PETRUCCI, Armando: *Escrituras últimas…* , p. 150.
[34] GABION, Liora y ELIAHU, Rozi: «"La paz sea con él" anuncios mortuorios… », p. 211 (original en hebreo).

Esta parte del texto no se puede leer al paso, sino que el peatón debe detenerse para averiguar su contenido. No es una biografía convencional, sino que su función es sacar a relucir los valores del difunto y su aporte a la comunidad, buscando una empatía por parte del lector. Podemos aprender de ella brevemente quién era el difunto, cuál era su lugar en la sociedad y suponer cuál fue la causa de su muerte, ya que nunca está escrita explícitamente. Expresiones como, por ejemplo, «sufrió una amarga agonía», son usadas generalmente para aquellos que fallecieron a causa de una enfermedad terminal, o «fue llevado (de sus familiares) repentinamente» suelen usarse en casos de accidentes de tráfico y muertes inesperadas.[35]

Por otro lado, el lenguaje utilizado para describir la vida de hombres y mujeres es distinto en estos anuncios. Para Malka Muchnik y Hadassa Kantor, en su estudio sobre las diferencias de género en el lenguaje de los anuncios ortodoxos, esta diferencia se debe a las funciones que cada uno, mujer y hombre, cumple en esta sociedad.[36] Para los hombres, el texto valorará tanto su entrega familiar como aquella que realizó en la esfera más pública. En el caso de las mujeres, las acciones hechas en la esfera privada serán las escogidas.

Esta biografía es raramente extensa, ya que es una lectura hecha a mitad de camino. En el caso de figuras altamente relevantes dentro de la comunidad, como pueden ser los rabinos, la mayor extensión de este texto, la biografía, no será problema, ya que los transeúntes suelen darles mayor atención a estos anuncios mortuorios. Aquí un ejemplo:

> Sumidos en el duelo y tristeza, informamos del fallecimiento, en edad avanzada, de nuestra madre y nuestra abuela, mujer importante y modesta, resplandor salvado de la hoguera, que bebió del vaso de la desgracia en los días de ira (Segunda Guerra Mundial) y los superó y se fortaleció en fe ardiente. Confió en ella el corazón de su esposo y fue una ayuda para él en todos sus caminos. Multiplicó las acciones de caridad y benevolencia, su boca pronunció las alabanzas de Dios, levantándose cada madrugada para finalizar el libro de los Salmos. Crio y acarició, con entrega total, su tercera y cuarta generación (de descendientes), fieles a Dios y su Torá, por su Nombre y su Gloria.[37]

[35] RUBINSHTEIN, Daniel, «Sumiso entró, sumiso salió», 24/09/2007, <https://www.haaretz.co.il/1.1444242> (10/02/2026, original en hebreo).

[36] MUCHNIK, Malka y KANTOR, Hadasa: «Lenguaje y género. Las diferencias entre mujeres y hombres en los anuncios judeo-ortodoxos.», *Talpiot*, 12, 2001-2002, p. 457 (original en hebreo).

[37] Extracto del anuncio puesto en el mes de diciembre 2018 en honor de una mujer, R. L. Felberbaum, el texto hebreo original es el siguiente:

עטופי אבל ויגון אנו מודיעים על פתירתה בשיבה טובה של אמנו וזקנתו, האשה החשובה/ והצנועה אוד מוצלת אש,
שתתה כוס התרעלה בימי זעם ועברה והתחזקה באמונה/ צרופה, בטח בה לב בעלה בעמדה כעזר כנגדו בכל תהלוכותיו,
רבת המעש במעשי צדקה / וחסד, תהלת ה' ידבר פיה בהשכימה מידי יום באשמורת הבוקר לסיים כל ספר התילים,/
גדלה וטפחה במסירת דורות שלושים ורבעים נאמנים לה' ולתורתו לשם ולתפארת.

A reglón seguido y antecediendo al nombre, viene el título del difunto. En el caso de los hombres, los títulos pueden ser múltiples: «El rabino piadoso», «Nuestro maestro», «El justo y santo rabino», o simplemente «Rab». Para las mujeres, los títulos son más escasos: «La rabanit (esposa de un rabino) justa señora», «La rabanit», «La distinguida señora», o podemos encontrar un simple «Señora».

Más abajo y en la parte central del soporte, está el nombre del difunto, escrito en un tamaño mayor que el resto del texto, a línea centrada y de manera remarcada. Esto será lo que llame la atención del transeúnte. El éxito del anuncio está sujeto a que el nombre del difunto sea bien entendido y logre ser claramente identificado, por lo cual, si es necesario, la familia agregará el diminutivo con el cual se le solía llamar, o se añadirá en letras latinas su nombre no hebreo, si es que poseía uno.

Después del nombre del difunto, se anota el del padre o se escribirá con qué persona conocida o reconocida en la comunidad el difunto estaba relacionado directamente. Esto facilita en muchos casos la identificación certera del fallecido, especialmente, cuando este poseía un nombre común que pudiera dar lugar a confusiones.

Más abajo y en letras más pequeñas, se indica la fecha hebrea del deceso, el día, hora y lugar desde donde saldrá el cuerpo hacia el entierro y a qué cementerio se dirigirá. Esta fecha será la única referencia cronológica de estos textos. En caso de que el difunto haya muerto en otro país y sea sepultado en Jerusalén, se colocan estos mismos anuncios, pero en estas líneas se agrega la información del vuelo en que se espera la llegada del cuerpo y, generalmente, se añade un número de teléfono para confirmar los detalles.

En la parte baja del texto y al extremo izquierdo, o en el centro, aparece la lista de las familias relacionadas directamente con el fallecido. Hay diferentes formas de escribir esto, algunos simplemente escriben los apellidos de las familias uno a continuación de otro, apellido por apellido. Sin embargo, algunas veces podemos ver una disposición distinta, ordenada verticalmente, donde no solo aparecen los apellidos, sino el nombre de cada hijo del difunto, en caso de tenerlos.

Por último, aparece la dirección de la casa donde los deudos estarán durante la *shivá* y los horarios en que se puede ir a consolarlos. Algunas veces, se agregan los horarios en que se realizarán los rezos diarios en el domicilio: mañana, tarde y noche. Una variante de lo anterior sucedió el año 2020, en virtud de las restricciones sanitarias impuestas por la autoridad sanitaria israelí frente a la COVID-19 (Fig. 5). La prohibición de agruparse fuera del hogar y más tarde en espacios cerrados imposibilitó llevar a cabo el acto de reunirse y visitar a los deudos de una familia en su periodo de *shivá*, por lo que el consuelo en la comunidad judeo-ortodoxa fue realizado en la mayoría de los casos por vía telefónica. Entonces, en este caso, se vieron obligados a agregar los números de teléfonos de los deudos en los anuncios mortuorios. Una vez acabada la emergencia, esta práctica desapareció.

**Fig. 5.** Anuncios mortuorios producidos en tiempos de las restricciones sanitarias por la COVID-19 donde aparecen los números telefónicos de los deudos. Gueula, mayo de 2020.

Finalmente, varias imprentas escriben a un costado de la publicación su teléfono de contacto, como una forma de publicitarse, otras lo omiten.

### 3.4. ¿Quiénes están al margen de estos textos?

Los niños como las personas que se han suicidado son, generalmente, los grandes ausentes en este tipo de anuncios. En el caso de los niños, las opiniones son diversas. Algunos rabinos desaconsejan poner anuncios mortuorios de niños menores de 9 años y los padres solo se limitan a publicar una nota en la sinagoga cercana, o bien, se espera que la noticia corra de boca en boca. Aun así, hay quienes realizan anuncios mortuorios dedicados a sus hijos. En el caso de aquellas personas que se han suicidado, la situación es algo diferente. La ley judía es bastante severa al respecto, por lo que los ritos de entierro y duelo en caso de suicidio no son los acostumbrados, ni siquiera está permitido dar un discurso fúnebre. Sin embargo, la opinión rabínica actual es tratar de buscar atenuantes que permitan pensar que esa persona tomó una decisión así a causa de una depresión o una alteración psicológica profunda, no siendo entonces responsable de sus actos. En tales casos se realiza un

funeral y duelos normales.[38] De todos modos, como en los anuncios mortuorios de la comunidad judeo-ortodoxa no se escribe abiertamente la causa de la muerte de un fallecido, el transeúnte no se entera si el deceso corresponde a esta circunstancia y, según los impresores, sí existen encargos de anuncios mortuorios en estos casos, pero son bastante escasos.

Otros ausentes en estos textos son aquellos que expresaron claramente, ya sea de palabra o por escrito en su testamento, que no deseaban que se escribieran anuncios mortuorios en su nombre; generalmente la razón de esto es para evitar elogios excesivos.[39] Mientras que, en otros casos, como forma de limitar estos excesos, algunos dejan en sus testamentos, o en alguna nota, el texto exacto que quieren que se les escriba. Según el planteamiento de Ariès, este es un claro ejemplo de que en esta comunidad las personas siguen siendo dueñas de su muerte.[40]

## 4. LECTURA

Estos anuncios se difunden especialmente en lugares públicos, desde donde llaman la atención del transeúnte: cerca de sinagogas, en los barrios de los deudos, sus edificios, lugares de trabajo o instituciones de estudio. Los anuncios son ubicados a una altura que permita que la vista entre en contacto con ellos fácilmente, para lograr una lectura inmediata.

Los anuncios mortuorios están expuestos sin tapujos, en cualquier muro o superficie fija que garantice captar la atención del potencial lector. La lectura de estos textos promueve, no solo una acción por parte del lector, sino que, aunque sea al paso, busca suscitar empatía y algún tipo de reflexión. En esta comunidad no hay miedo o rechazo a exponer públicamente la muerte y a los muertos. La muerte, aunque dolorosa, no se niega, sino se vive.

En cuanto a su comprensión, en el año 2007 el periodista Daniel Rubinstein escribió sobre los anuncios mortuorios en el diario israelí *Haaretz*. Allí mencionó que, a su parecer, la lectura de estos anuncios exige algún conocimiento previo de las expresiones y del lenguaje utilizado, propios del mundo ortodoxo; este conocimiento es el que garantiza que se llegue a entender el mensaje en todo su sentido.[41] Sobre lo mismo, Zipora Shapira escribió que el lenguaje de los anuncios públicos de la comunidad

[38] BLECH, R. Benjamín, «El suicidio de Robin Williams», *Aishlatino.com*, 14/08/2014, <https://www.aishlatino.com/e/f/El-suicidio-de-Robin-Williams.html> (10/02/2026).

[39] El tema es discutido en el Talmud, Sanedrín: 46.

[40] ARIÈS, Philippe: *Historia de la muerte en Occidente…* , p. 68.

[41] RUBINSHTEIN, Daniel: «Sumiso entró, sumiso salió…», 24/09/2007, <https://www.haaretz.co.il/1.1444242> (04/02/2026, original en hebreo).

**Fig. 6.** Lectura de anuncios en barrio de Mea Shearim, septiembre 2019.

**Fig. 7.** Lectura de anuncios en barrio de Mea Shearim, mayo 2022.

judeo-ortodoxa es el de una lengua viva, ya que, fuera de las citas bíblicas o rabínicas, se hace uso del lenguaje cotidiano de esta comunidad y sus diferentes corrientes.[42] Junto con usos gramaticales propios o siglas, algunas veces, el lector se encuentra con frases en arameo o hebreo bíblico, cuyo sentido va más allá de la compresión literal del texto.

Por lo tanto, ¿a quiénes van dirigidos estos escritos? Creemos poder afirmar que estos textos se dirigen principalmente a los miembros de la misma comunidad. El lenguaje y el contenido, además, claro está, de la parte práctica, del llamado a completar la obligación para con los deudos, logra excluir al lector externo, para quien estos barrios pueden llegar a ser una «ciudad ilegible».[43] En consecuencia, pese a presentar estos anuncios una propuesta de lectura indiferenciada, esta ni es ni está al alcance de todos (Figs. 6 y 7).

Podríamos llamar a esta una lectura accidental, ya que no es concertada. Como se hace de a pie o desde un vehículo, la mayoría de las veces es una lectura en movimiento. Además, al ser estos textos anuncios efímeros, suele ser una lectura única,

[42] SHAPIRA, Zipora: «Lenguaje de los Pashkevilim», en Nitza Bharuzi-Baroz y Genia Dolev (eds.): *Pashkevilim: Anuncios murales y proclamaciones polémicas…* , p. 42 (original en hebreo).

[43] Sobre este concepto: WALKOWITZ, Judith: «Urban Spectatorship», en Vanessa Schwartz y Jeannene Przyblyski (eds.): *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*, New York: Routledge, 2004, p. 207.

puesto que difícilmente estará visible el mismo anuncio en un par de días. La lectura de estos textos es generalmente silenciosa, pero como en el caso de otros textos urbanos, fácilmente se puede transformar en pública y/o comentada, permitiendo también variadas formas de cruce de referencias y reapropiación del texto.[44]

¿Son estos escritos para la memoria? Al parecer, no. Estos textos son efímeros e inmediatos. Los anuncios mortuorios tienen la particularidad de ser los primeros escritos de la muerte en la comunidad ortodoxa, la primera expresión escrita que se hace de quien ha partido. Los elogios y la lápida vendrán después. Pero no es un escrito que las familias suelen conservar, aunque sabemos de casos en que los hijos conservaron los anuncios de sus padres, no siendo esta una práctica común.

## 5. LOS ANUNCIOS Y EL ESPACIO PÚBLICO

Como ya hemos escrito anteriormente, los anuncios mortuorios de la comunidad judeo-ortodoxa de Jerusalén se encuentran preferentemente en sus barrios, a los que Friedman llama «el gueto (ortodoxo)», entendiéndolo como la «concentración voluntaria de una población con características étnicas y religiosas únicas en áreas residenciales definidas en la ciudad moderna».[45] En el barrio de Mea Shearim, los miembros de la comunidad se han adueñado del espacio público donde son sus normas de comportamiento las que rigen sus calles, también allí son sus textos, y no otros, los que llenan sus muros. No hay una negociación del espacio público con entidades externas.

En estos *guetos*, la propuesta de estos escritos, su presencia y su lectura, formulan una singular experiencia urbana para el transeúnte-observador, tal y como Franklin escribió refiriéndose a la grafosfera de la ciudad antigua como «visible writing was (is) part of the fabric of the urban experience».[46] Será esta forma de concebir el espacio público la que choque muchas veces con la experiencia visual-textual que propone la urbe contemporánea laica.

Para el transeúnte externo, algunos trazos de Mea Shearim y sus alrededores serán un caos textual o «un desorden gráfico»,[47] pero para los miembros de la comunidad judeo-ortodoxa, residentes allí, los muros plagados con su singular narrativa tienen

[44] Sobre esto, en otro contexto, se puede leer en el texto de HENKIN, David: «Word on the Streets. Ephemeral Signage in Antebellum New York», en Vanessa Schwartz y Jeannene Przyblyski (eds.): *The Nineteenth-Century…* , p. 195.

[45] FRIEDMAN, Menachem: «Pashkevilim y anuncios murales en la sociedad judeo ortodoxa», p. 30 (original en hebreo).

[46] FRANKLIN, Simon: «Information in Plain Sight: The Formation of the Public Graphosphere», pp. 341-367, <http://books.openedition.org/obp/4789> (10/02/2026).

[47] PETRUCCI, Armando: *Escrituras ultimas…* , p. 210.

**Fig. 8.** Barrio de Mea Shearim, febrero 2022.

completo sentido junto a su entorno. Esta textualidad nunca es vista como una propuesta de distracción sino como una natural y práctica forma de usar su espacio público, a la par de dejar constancia de sus valores y creencias. Adscribiendo al hecho de que cada sociedad o comunidad posee sus modos de representar y observar,[48] podemos entender que la recepción de esta particular grafosfera jerosolimitana depende de los ojos que la ven (Fig. 8).

En suma, el espectáculo-paisaje hecho de muros y palabras debe ser entendido como un todo, leíble y visible. Según John Sparrow, si de una inscripción,[49] solo escuchamos su lectura, dejando de lado la propuesta visual, algo perdemos del efecto deseado.[50] Siendo así, las calles y angostillos de Mea Shearim proponen una forma distinta, quizás ya pasada de moda, de entender la relación textos, emociones, comunidad y espacio público.

[48] SCHWARTZ, Vanessa y PRZYBLYSKI, Jeannene: «Visual Culture's History. Twenty-first Century Interdisciplinary and its Nineteenth-Century Cbjects», en Vanessa Schwartz y Jeannene Przyblyski (eds.): *The Nineteenth-Century…* , p. 7.

[49] «"Literary" inscription» es el concepto usado por J. Sparrow.

[50] SPARROW, John: *Visible Word. A study of inscriptions in and as books and work of art,* Cambridge: Cambridge University Press, 1969, p. 2.

## 6. CONFLICTOS

Los anuncios mortuorios de la comunidad judeo-ortodoxa de Jerusalén han sido algunas veces parte de conflictos, a veces por el uso del espacio urbano o también por su contenido. La ubicación de los anuncios mortuorios y los anuncios de la comunidad judeo-ortodoxa, en general, ha sido objeto de polémica en los últimos tiempos. Hasta hace más de 20 años se podían ver anuncios pegados sin ningún orden a través de la ciudad. Desde entonces, la municipalidad de Jerusalén ha buscado, con diferentes medidas, poner fin a esta situación. Apelando a la modernidad, la autoridad dotó de paneles metálicos o carteleras a los barrios de Jerusalén para ser estos los únicos lugares en los cuales sean colocados anuncios mortuorios, junto con otros, so pena de multas. Así, se comenzó una suerte de lenta domesticación de la práctica del pegado de anuncios.

En el año 2014, el municipio lanzó una nueva campaña para «mejorar la limpieza de la ciudad, los paisajes urbanos y espacios públicos en los vecindarios de la ciudad en beneficio de los residentes».[51] Se recolocaron varios tipos de carteleras en los barrios jerosolimitanos, sin embargo, en los barrios ortodoxos en general y en el de Mea Shearim en particular, la práctica de pegar anuncios continuó ignorando el intento de orden por parte de las autoridades municipales, y dentro de estos, los más rebeldes fueron los anuncios mortuorios, provocando un enfrentamiento directo entre la autoridad y los impresores (Fig. 9).

El conflicto entre ambos llegó a su momento más álgido en el año 2017. Para ese entonces, la municipalidad fiscalizaba con inspectores el pegado de anuncios, sobre todo los mortuorios, llegando a confiscar los vehículos que trasladaban las publicaciones, y se cursaron importantes multas. Esto trajo como consecuencia directa que el precio de los anuncios mortuorios tuviera un alza y que los impresores llegaran a declarar en la prensa: «Ya no dejan a los muertos vivir».[52] Para comienzos del año 2018, la municipalidad cedió y llegó a un acuerdo con los impresores. Por una parte, el municipio se comprometió a perdonar las multas y colocar más carteleras en los barrios ortodoxos; por su lado, los impresores se comprometieron a pegar anuncios mortuorios solo en lugares autorizados.[53]

La repercusión de esta medida se puede ver en la mayoría de las calles de Jerusalén, donde hoy lentamente el espacio urbano se va liberando de la textualidad anterior,

[51] EZRA, Yakov: «El fin de los Pashkevillim en Jerusalén», *Ladaat,*13/08/2014, <http://www.ladaat.info/article.aspx?artid=14052> (10/02/2026, original en hebreo).

[52] WEISBERG, Moshe: «"No dejan vivir a los muertos" todo lo relacionado con la guerra policial en altavoces y anuncios», *BeJadrei Jaredim*, 01/02/2018, <https://www.bhol.co.il/news/892869> (10/02/2026, original en hebreo).

[53] RABINA, Avi: «Acuerdo entre los fijadores (de anuncios) ultraortodoxos y el municipio Jerusalén», *Kikar Hashabat*, 25/03/2018, <https://www.kikar.co.il/271961.html> (10/02/2026, original en hebreo).

**Fig. 9.** Barrio de Mea Shearim, enero 2020.

tomando el aspecto de una urbe moderna, limpia y ordenada. Sin embargo, en el barrio de Mea Shearim y sus alrededores, por el momento, no es así. Sus calles y angostillos siguen plagados de textos que, tanto en las carteleras como desde los muros y otras superficies, piden la atención del transeúnte, en detrimento de la ordenanza municipal.

La razón misma de los anuncios mortuorios es anunciar públicamente un deceso. Manipulando esto, algunos los han usado como arma política, anunciando la muerte de sus enemigos, a pesar de estar estos aún con vida. Uno de los casos registrados por la prensa judeo-ortodoxa fue el anuncio mortuorio que se le dedicó en marzo del año 2018 al entonces ministro de defensa israelí Avigdor Liberman. Conocida es en Israel la hostilidad que existe entre Liberman y los grupos judeo-ortodoxos, por lo que en aquellas fechas y aprovechando el espíritu de carnaval que trae la fiesta judía de Purim, según la prensa, los barrios ortodoxos, en especial el de Mea Shearim, amanecieron con el anuncio mortuorio dedicado a Avigdor Liberman. En este caso, el texto comenzaba bendiciendo al «bueno y benefactor», —la Divinidad—, que se había llevado a Liberman de este mundo.[54]

[54] KAHANA, Shaul: «"Avisos de duelo" por Liberman: cerdo hurgando en la basura. Colgado a sangre fría»», *Kikar Hashabat,* 04/03/2018, <https://www.kikar.co.il/269484.html> (10/02/2026, original en hebreo).

El lenguaje utilizado en la escritura de este anuncio fue bastante torpe. Se usaron un sinfín de títulos despectivos e ingeniosos, entendibles, en su mayoría, solo por quienes están familiarizados con el imaginario ortodoxo, alusiones negativas y de una gran carga histórica para la comunidad judía, algunas en letras latinas y con evidentes errores en su escritura. Este es un buen ejemplo del uso de los anuncios mortuorios como arma de contestación social. Realizados por alguna minoría o grupo que busca poner de relieve su opinión frente a la comunidad, muchas veces son textos bastante toscos, generalmente realizados por imprentas rudimentarias y con bajo presupuesto de realización, pero que, en definitiva, cumplen su función de despertar la curiosidad del transeúnte y denunciar de manera pública alguna injusticia o conflicto del que esta comunidad, o parte de ella, se siente víctima.

## 7. A MODO DE CONCLUSIÓN

Armando Petrucci en su libro *Escrituras últimas* nos trajo sus análisis y reflexiones sobre textos relacionados con la muerte y, entre muchas cosas, nos propuso una mirada sobre la ideología y poder que emana de ellos. En el caso de los anuncios mortuorios de la comunidad judeo-ortodoxa del barrio de Mea Shearim en Jerusalén, nuestra intención fue presentarlos y explicarlos tratando de contextualizarlos en el espacio y tiempo, mostrando, a través de ellos, a la sociedad tradicional que los produce. También hemos pretendido plantear otras formas de entenderlos, desde lo textual a lo ideológico. Verlos no solo como una expresión escrita inmediata, sino también como un instrumento de poder en manos de esta comunidad que los usa tanto para reafirmar su identidad como para enfrentarse a las autoridades y a la urbe moderna que los rodea, y con las cuales no solo disputa sus muros sino también su supervivencia cultural, siempre en peligro en el mundo contemporáneo.

Al finalizar, varias preguntas quedan en el aire y solo pueden ser respondidas a través del tiempo. ¿Hasta cuándo tendremos anuncios mortuorios desplegados por las calles de Jerusalén? ¿Cambiarán estos anuncios sus textos y formas? Y cuándo cambien los textos, ¿será señal que cambiaron las formas tradicionales de enfrentar la vida y la muerte en la comunidad judeo-ortodoxa? En relación con el espacio urbano podemos preguntarnos cuánto tiempo tomará a las autoridades domesticar definitivamente la textualidad expuesta de Mea Shearim, no solo los anuncios, sino todo el «desorden textual» que le es tan propio.

## 8. BIBLIOGRAFÍA


ARIÈS, Philippe: *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días* (1975), Barcelona: Acantilado, 2000.

AYALON, Ami: *Reading Palestine: Printing and Literacy, 1900-1948,* Austin: University of Texas Press, 2004.

בהרוזי ברעוז, ניצה וגניה דולב (עורכות): *פשקווילים: מודעות קיר וכרזות פולמוס ברחוב החרדי*, ירושלים: יד יצחק בן-צבי, 2005.

(BAHARUZI-BAROZ, Nitza, y Genia DOLEV (eds.): *Pashkevilim: Anuncios murales y proclamaciones polémicas en la calle ortodoxa,* Jerusalén: Yad Itzhak Ben Zvi, 2005).

BLECH, Rav Benjamín: «El suicidio de Robin Williams», *Aishlatino.com,* 14/8/2014. <https://www.aishlatino.com/e/f/El-suicidio-de-Robin-Williams.html>.

כהן, ישראל: "אבל כפול: בני הזוג חיה טויבא ויוסף אייזיק גליק נפטרו אחד אחרי השנייה", *כיכר השבת*, 01/01/2017

(COHEN, Israel: «Doble luto: los cónyuges Jaia Toiba y Josef Aizik Glick fallecieron uno detrás del otro», *Kikar Hashabat*, 01/01/2017)

עזרא, יעקב: «הסוף לפשקווילים בירושלים», *לדעת*, 13/08/2014

(EZRA, Yakov: «El fin de los Pashkevillim en Jerusalén», *Ladaat,* 13/08/2014).

FRANKLIN, Simon: «Information in Plain Sight: The Formation of the Public Graphosphere», en Simon Franklin y Katherine Bowers (eds.): *Information and Empire: Mechanisms of Communication in Russia,* 1600-1850, Cambridge: Open Book Publishers, 2017, pp. 341-367.

פרידמן, מנחם: «פשקווילים ומודעות קיר בחברה החרדית», בניצה בהרוזי ברעוז וגניה דולב (עורכות): *פשקווילים: מודעות קיר וכרזות פולמוס ברחוב החרדי*, ירושלים: יד יצחק בן צבי, 2005, עמ' 37-8.

(FRIEDMAN, Menachem: «Pashkevilim y anuncios murales en la sociedad judía ortodoxa», en Nitza Baharuzi-Baroz y Genia Dolev (eds.): *Pashkevilim: Anuncios murales y proclamaciones polémicas en la calle ortodoxa,* Jerusalén: Yad Itzhak Ben Zvi, 2005, pp. 8-37).

גביון, ליאורה ורוזי אליהו: «"עליו השלום" מודעות אבל כמשקפות שינויים אידיאולוגיים בחברה הישראלית», *חינוך וסביבה*, כרך כ"ה, תשס"ג-2003, עמ' 230-211.

(GABION, Liora, y Rozi ELIAHU: «"Con él (sea) la Paz", anuncios mortuorios como reflejos del cambio ideológico de la sociedad israelí», *Educación y su entorno*, 2003, pp. 211-230).

HENKIN, David: «Word on the Streets. Ephemeral Signage in Antebellum New York», en Vanessa Schwartz y Jeannnene Przyblyski (eds.): *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader,* New York: Routledge, 2004, pp. 194-205.

כהנא, שאול: «'מודעות אבל' לליברמן: חזיר נובר באשפה. נתלה בדם קר», *כיכר השבת*, 04/03/2018

(KAHANA, Shaul: «"Avisos de duelo" por Liberman: cerdo hurgando en la basura. Colgado a sangre fría», *Kikar Hashabat*, 04/03/2018).

קלוגר, בנימין: *מאה שערים התייסדות וההתפתחות*, ירושלים: בהוצאת המודיע , תשפ"ב.

(KLUGER, Benyamin: *Mea Shearim, el establecimiento y desarrollo*, Jerusalén: Hamodia, 2022).

LAMM, Maurice: «El duelo en el judaísmo», *Aishlatino.com*, 26/2/2008. <https://www.aishlatino.com/e/cdv/48421167.html >.

LOSADA FRIEND, María: «La literatura de epitafios: método de instrucción moral en la Inglaterra e Irlanda. Siglos XVII y XVIII», en M.ª Luisa Candau Chacón (ed.): *Las mujeres y el honor en la Europa Moderna*, Huelva: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, 2014, pp. 109-137.

MURGICH, Valeria: «#ÚLTIMOPOST: Interesante servicio ofrecido por esta funeraria online para despedirse en las redes sociales», *Merca2.0*, 02/11/2016.

מוצ'ניק, מלכה והדסה קנטור: «לשון ומגדר. הבדלים בין נשים לגברים במודעות החרדים», *תלפיות*, 12, תשס"א-תשס"ב, עמ' 464-457.

(MUCHNIK, Malka, y Hadasa KANTOR: «Lenguaje y género. Las diferencias entre mujeres y hombres en los anuncios judeo-ortodoxos», *Talpiot* (The Academic College for Education), 2001-2002, pp. 457-464).

PETRUCCI, Armando: *Escrituras últimas. Ideología de la muerte y estrategias de lo escrito en el mundo occidental* (1995), Buenos Aires: Ampersand, 2013.

רבינא, אבי: «הסדר בין המדביקים החרדים לעיריית י-ם», *כיכר השבת*, 25/03/2018

(RABINA, Avi: «Acuerdo entre los fijadores (de anuncios) ultraortodoxos y el municipio de Jerusalén», *Kikar Hashabat*, 25/03/2018).

ROSSNER, Rena: «The Writing on the Wall», *The Jerusalem Post*, 12/09/2005.

רובינשטיין, דניאל: «כפוף נכנס, כפוף יצא», *הארץ*, 24/09/2007

(RUBINSHTEIN, Daniel: «Sumiso entró, sumiso salió», *Haaretz*, 24/09/2007).

RUBIO HERNÁNDEZ, Alfonso: «La escritura de la esquela mural de Arnedo. Una esquina para las representaciones sociales», *Memoria y Civilización*, n.º 22, 2019, pp. 757-779.

SCHWARTZ, Vanessa R., y Jeannene Przyblyski: «Visual Culture's History. Twenty-first Century Interdisciplinarity and its Nineteenth-Century Objects», en Vanessa R. Schwartz y Jeannene M. Przyblyski (eds.): *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*, New York: Routledge, 2004, pp. 3-14.

שפירא, ציפורה: «לשון הפשקווילים», בניצה בהרוזי ברעוז וגניה דולב (עורכות): *פשקווילים: מודעות קיר וכרזות פולמוס ברחוב החרדי*, ירושלים: יד יצחק בן-צבי, 2005, עמ' 47-42

(SHAPIRA, Zipora: «El lenguaje de los Pashkevilim», en Nitza Baharuzi-Baroz y Genia Dolev (eds.): *Pashkevilim: Anuncios murales y proclamaciones polémicas en la calle ortodoxa*, Jerusalén: Yad Itzhak Ben Zvi, 2005, pp. 42-47).

SPARROW, John: *Visible Words. A Study of Inscriptions In and As Books and Work of Art*, Cambridge: Cambridge University Press, 1969.

«La tasa de cremación en Estados Unidos crecerá un 30 % en los próximos 20 años», *Revista Funeraria*, 19/07/2018 https://www.revistafuneraria.com/noticias/la-tasa-de-cremacion-en-estados-unidos-crecera-un-30-en-los-proximos-20-anos.

WALKOWITZ, Judith: «Urban Spectatorship», en Vanessa R. Schwartz y Jeannene M. Przyblyski (eds.): *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*, New York: Routledge, 2004, pp. 205-209.

WALLACH, Yair: *A City in Fragments: Urban Text in Modern Jerusalem*, Stanford: Stanford University Press, 2020.

ויסברג, משה: «"לא נותנים למתים לחיות" הכל על המלחמה של השיטור ברמקולים ובמודעות», *בחדרי חרדים*, 01/02/2018

(WEISBERG, Moshe: «"No dejan vivir a los muertos" todo lo relacionado con la guerra policial en altavoces y anuncios», *BeJadrei Jaredim*, 01/02/2018).

# Autores/as

**Guadalupe Adámez Castro** es profesora ayudante doctora en la Universidad de Alcalá, donde también forma parte del Instituto Universitario de Investigación en Estudios Latinoamericanos (IELAT) y del Grupo de Investigación Sociedades e identidades en América Latina: pasado, presente y futuro (SIAL). Sus líneas de investigación se centran en las prácticas de escritura asociadas al exilio español, prestando atención especial a las cartas de súplica y de solicitud y a las escrituras producidas en contexto de reclusión en el marco de los campos de internamiento del exilio español en Francia. Fruto de ello es su libro *Gritos de papel. Las cartas de súplica del exilio español (1936-1945)* (2017).

**Marina Aguilar Salinas** es doctora en Historia por la Universidad de Alcalá (2023, Premio FUNCAS), además de licenciada y máster en Filosofía (Lyon 3) y Psicoanálisis (Paris 8). Actualmente es investigadora postdoctoral con una ayuda Juan de la Cierva en el Proyecto BIESES (UNED). Algunas de sus líneas de investigación son la Historia de la escritura femenina en la Edad Moderna y la Historia de la Filosofía. Ha publicado diversos artículos y participado en obras colectivas como *Redes y escritoras ibéricas en la esfera cultural de la primera Edad Moderna* (2021) y *Cartografías femeninas más allá de la escena: producciones y representaciones de las mujeres en el imaginario teatral (xvii-xx)* (2025).

**Philippe Artières** es director de investigaciones del Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) en el Institut de Recherche Interdisciplinaire sur les enjeux Sociaux del École des Hautes Études en Sciences Sociales (IRIS/EHESS) en París-Condorcet. Sus líneas de investigación se centran en la Historia contemporánea de la escritura. Entre sus publicaciones destacan *Clinique de l'écriture* (2013), *La Police de l'écriture* (2013), *Décrire. Études sur la culture écrite contemporaine (1871-1981)* (2016) / *La Experiencia escrita. Estudios sobre la cultura escrita contemporánea (1871-1981)* (2019).

**Mònica Baró** es profesora titular en la Universitat de Barcelona. Sus líneas de investigación se centran en la edición de libros infantiles en el siglo XX y las prácticas publicitarias de la edición infantil. Forma parte del proyecto «Interferencias culturales: políticas editoriales y circulación del libro en el atlántico hispánico (1492-1834)» (PID2023-148288NB-I00, 2024-2027). Ha coordinado junto a Pedro Rueda Ramírez las monografías *Redes del libro en España: agentes y circulación del impreso (siglos XVII-XX)* (2021) y *Edición y propaganda del libro. Las estrategias publicitarias en España e Hispanoamerica (siglos XVII-XX)* (2018).

**Adriana Beltrán del Río Sousa** es doctora en Filología Hispánica por la Universitat de Barcelona (2022), además de máster en Estudios Románicos por la Université Paris-Sorbonne (2015). Sus líneas de investigación se centran en la literatura de los siglos XVI y XVII, el contexto histórico-biográfico y el estudio de fuentes. Su tesis doctoral, titulada *Nuevo discurso de la vida y escritos de Agustín de Salazar y Torres*, ofrece una biografía y estudio de las obras de un poeta y dramaturgo que vivió en la Nueva España, España e Italia entre 1636 y 1675.

**María de la Hoz Bermejo Martínez** es profesora ayudante doctora en el Área de Teoría e Historia de la Educación de la Universidad de Alcalá. Doctora en Historia por la Universidad de Alcalá (2024), sus líneas de investigación se centran en la Historia del libro y de la lectura infanto-juvenil, con especial atención al teatro dedicado a este público, entendido como instrumento para la educación sexuada de la infancia en la España contemporánea. Es miembro del Seminario Interdisciplinar de Estudios sobre Cultura Escrita (SIECE) y del Grupo de investigación «Lectura, Escritura, Alfabetización» (LEA).

**Jean-François Botrel** es catedrático emérito de lengua y cultura hispánicas de la Universidad Rennes 2 (Francia). Es autor de más de 200 contribuciones a la Historia cultural de la España contemporánea, con especial dedicación a la Historia del libro y del no-libro, de la prensa y de la lectura. Entre sus publicaciones destacan *La Diffusion du livre en Espagne (1868-1914)* (1988), *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX* (1993), la codirección de *Historia de la edición y de la lectura en España, 1472-1914* (2003) y *Libros e impresos sin fronteras* (2024).

**Xevi Camprubí** es doctor en Historia Moderna y profesor lector en la Universidad Autònoma de Barcelona. Sus líneas de investigación se centran en el estudio de la prensa y de la imprenta en los siglos XVI al XVIII, con especial atención a la circulación de la información, las redes de correo, la alfabetización y la utilización de la prensa como instrumento político y propagandístico. Entre sus publicaciones des-

tacan *L'impressor Rafael Figueró (1642-1726) y la premsa a la Catalunya del seu temps* (2018), *La revolució de la impremta. La contribució de la tipografia al desenvolupament de la Catalunya moderna* (2020) y *Els mestres de minyons i l'ensenyament públic a la Catalunya moderna (segles XVI-XVIII)* (2023).

**Alberto Carrillo-Linares** es profesor titular en la Universidad de Sevilla. Sus líneas de investigación se centran en el movimiento estudiantil antifranquista y otros movimientos y formas de oposición política. Interesado por el uso e impacto de la música en la historia, en los últimos tiempos ha trabajo sobre la música sociopolítica desde la Guerra Civil hasta la Transición democrática en España. Entre sus trabajos destacan: *Subversivos y malditos en la Universidad de Sevilla (1965-1977)* (2008), «Surcos de esperanza y gritos de libertad. Música contra el franquismo» (2012), «Acordes antifranquistas e identidad colectiva: cultura política y musical de oposición a la dictadura» (2016) o «Con la música a otra parte; himnos y canciones contra Franco» (2020).

**Antonio Castillo Gómez** es catedrático de la Universidad de Alcalá, donde fundó y dirige el Seminario Interdisciplinar de Estudios sobre Cultura Escrita (SIECE) y el Grupo de investigación «Lectura, Escritura, Alfabetización» (LEA). Es especialista en Historia social de la cultura escrita, con especial atención a la Edad Moderna y a la producción escrita de las clases populares. Entre sus obras más recientes se encuentran el libro *Grafias no cotidiano: escrita e sociedade na história (séculos XVI-XX)* (2021) y el monográfico, coordinado junto a Miguel Martínez, *Subaltern Writing and Popular Memory in the Early Modern World* («Journal of Early Modern Studies», 13, 2024). En 2020 obtuvo el Premio Universidad de Alcalá a la Excelencia Investigadora en Ciencias Humanas y Sociales.

**Maite Comalat Navarra** es profesora titular en la Universitat de Barcelona. Sus líneas de investigación se centran en las bibliotecas públicas, con especial atención a los bibliobuses, sobre los que ha llevado a cabo diversos estudios en Cataluña y en España. También ha trabajado la situación de las bibliotecas en los centros penitenciarios en Cataluña y ha publicado diversos artículos vinculados con la formación y la inserción laboral de los profesionales del ámbito de la información y la documentación.

**Fabio Contu** es doctor por la Universidad Sevilla con la tesis *Zona Franca (Rame),* sobre la figura artística y política de Franca Rame. En Italia enseña Literatura e Historia en Institutos de Enseñanza Secundaria. En España es miembro del Grupo «Escritoras y personajes femeninos en la literatura» de la Universidad de Salamanca. Sus

líneas de investigación se centran en las filosofías feministas, la dramaturgia, la crítica teatral y la Historia contemporánea. Ha publicado junto a Monica Galletti *Fuori controllo. Donne e teatro tra Cinque e Seicento in Italia* (2016).

**Claudia Corral Viejo** es historiadora y politóloga especializada en Historia contemporánea. Sus líneas de investigación se centran en la cultura política de las mujeres en el antifranquismo a partir del estudio de la prensa clandestina. Actualmente es profesora de Historia en Educación Secundaria y Bachillerato.

**Pedro Javier Cruz Sánchez** es doctor en Historia por la Universidad de Valladolid, además de licenciado en Filosofía y Letras con la especialidad de Arqueología por esta misma y diplomado en Estudios Avanzados en Antropología Social por la Universidad de Salamanca. Ha realizado estudios de postdoctorado en la Universidade de Tras-os-Montes e Alto Douto (UTAD, Vila Real), donde actualmente es investigador del Centro de Estudos Trasdisciplinares para o Desenvolvimento (CETRAD). Entre sus publicaciones destacan *La cruz en la arquitectura popular de la comarca de El Abadengo* (2016) y *Los paisajes sagrados a escena. Visiones plurales* (2021), junto a Beatriz Sánchez Valdelvira, Jorge Torres y Olinda Santana.

**Virginia M.ª Cuñat Ciscar** es profesora titular de la Universidad de Cantabria y, en la actualidad, ejerce el cargo de Decana de su Facultad de Filosofía y Letras. Sus líneas de investigación se centran en la diplomática municipal, la escritura ligada a las máquinas y a las instituciones de conservación y difusión de los testimonios históricos escritos.

**Daniel Escandell Montiel** es profesor titular de la Universidad de Salamanca. Es fundador del Grupo de investigación «Tecnología y Poder en el Pensamiento y las Letras» (TePPeL) y es miembro del Instituto de Estudios Medievales y Renacentistas y de Humanidades Digitales (IEMYRhd). Entre sus publicaciones destacan *Escrituras para el siglo xxi. Literatura y blogosfera (v. 2.0)* (2024), *Y eso es algo terrible. Crónica de un poema viral* (2019) y *Mi avatar no me comprende* (2016), además de la edición de varios volúmenes, como *Escrituras hispánicas desde el exocanon* (2022).

**Gloria Espigado Tocino** es catedrática de la Universidad de Cádiz. Sus líneas de investigación se centran en el estudio de las culturas políticas como el liberalismo, el socialismo utópico, el republicanismo y el internacionalismo en España durante el siglo xix, en relación con la Historia de las mujeres y las relaciones de género. Entre sus publicaciones destacan *Heroínas y patriotas. Mujeres de 1808* (2009) y *Saber y crear en femenino. Género, cultura y modernidad entre los siglos xvi-xx* (2023).

**Elena Fernández Gómez** es doctora en Historia por la Universidad de Alcalá, además de Máster Interuniversitario en Memoria y Crítica de la Educación por esta y la Universidad Nacional de Educación a Distancia (2015). Sus líneas de investigación se centran en la Historia social de la cultura escrita y la Historia de la Educación, con especial atención a las escrituras expuestas y escolares, aspectos que abordó en su tesis doctoral titulada *Lo que las paredes nos enseñan. Los carteles escolares en la España contemporánea (1838-1936)*. Es miembro del Seminario Interdisciplinar de Estudios sobre Cultura Escrita (SIECE) y del Grupo de investigación «Lectura, Escritura, Alfabetización» (LEA).

**Érika Fernández Macías** es doctora en Historia por la Universidad de Alcalá, además de Máster en Documentación, Archivos y Bibliotecas por esta misma (2016). Sus líneas de investigación se centran en el estudio de los usos, funciones y significados de la escritura en contextos de culto, duelo y luto en la época actual, aspectos que abordó en su tesis doctoral titulada *Las flores ya no bastan. Escrituras de culto, duelo y luto en la época de la modernidad líquida*. Es miembro del Seminario Interdisciplinar de Estudios sobre Cultura Escrita (SIECE) y del Grupo de investigación «Lectura, Escritura, Alfabetización» (LEA).

**Cristina Fontcuberta i Famadas** es profesora agregada en la Universitat de Barcelona. Sus líneas de investigación se centran en la relación entre arte y conflicto en época moderna, tanto a nivel catalán como internacional. Ha tratado el impacto de la Contrarreforma en las artes visuales, especialmente la imagen de santa Eulalia. Formó parte del comisariado de la exposición *Imatges per creure. Religió, art i conflicte a Europa i Barcelona, segles XVI-XVIII* (2018). Entre sus últimas publicaciones destaca, junto a Rosa Alcoy, la edición del libro *Judici i Justícia. Art medieval i modern sacre i profà* (2020).

**Marco Francalanci** es doctor por la Universidad de Milán y la Universidad de Alcalá. Su tesis doctoral fue reconocida con el Premio extraordinario de doctorado de la Universidad de Alcalá (2022) y el Premio Sociedad de Condueños (2022). Sus líneas de investigación se centran en la Historia del libro y la Historia social. Entre sus últimas publicaciones destaca la monografía *La città e le leggi. Gride manoscritte e a stampa nella Milano del Cinquecento* (2024) y la edición de los escritos de un campesino italiano en el libro *Il trasporto del pensiero e l'autobiografia della storia della disastrosa vita del Codino Raffaele* (2024).

**Monica Galletti** es doctora en Historia por la Universidad de Alcalá. Trabaja como bibliotecaria en la Universidad de Génova. Sus líneas de investigación se centran en las filosofías e historiografías feministas, la Historia del libro antiguo y la Historia

social de la cultura escrita. Ha publicado junto a Fabio Contu *Fuori controllo. Donne e teatro tra Cinque e Seicento in Italia* (2016). Es miembro del Seminario Interdisciplinar de Estudios sobre Cultura Escrita (SIECE) y del Grupo de investigación «Lectura, Escritura, Alfabetización» (LEA).

**Mónica Garcés Palacios** es contratada predoctoral de la Universidad de Zaragoza. Sus líneas de investigación se centran en el estudio de la politización y la opinión pública a través de los diferentes medios de comunicación en el contexto de la Guerra de la Independencia española. Ha desarrollado varias estancias académicas en el Institut d'Histoire de la Révolution Française de la Université Paris I Panthéon-Sorbonne, el laboratorio Temps, espaces, langages, Europe méridionale, Méditerranée (TELEMMe) de la Université Aix-Marseille y el Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), y el Dipartimento di Studi Umanistici (DIPSUM) de la Università Degli Studi di Salerno.

**Rivka Jana Greenblat** es licenciada en Historia por la Universidad de Chile y Máster en Historia en la Universidad Hebrea de Jerusalén. Ha participado en cursos formativos y en Congresos en el ámbito nacional e internacional. Actualmente trabaja como ayudante de investigación de Yanay Israeli, profesor de la University of Michigan. Sus líneas de investigación se centran en la documentación judicial castellana desde la baja Edad Media hasta la Época Moderna, la paleografía y la Inquisición española.

**Jordi Henales Salamanca** es doctor en Historia por la Universitat d'Alacant, con la tesis doctoral titulada *El callejero histórico de Alicante: de la II República a nuestros días. Lugares de historia y de memoria*. Además, es licenciado en Historia (2009), Máster en Educación Secundaria Obligatoria (2010) y Máster en Historia Contemporánea de Europa: identidades e integración (2012) por la Universitat d'Alacant.

**Julio Macián Ferrandis** es doctor en Historia por la Universitat de Valéncia y profesor ayudante doctor en la Universitat d'Alacant. Sus líneas de investigación se centran en las inscripciones en la pintura, a las que dedicó su tesis doctoral titulada *Studiose litteras in picturis attendere. Estudi i edició de les inscripcions de la pintura valenciana (1238-1579),* donde analizó los epígrafes de las pinturas góticas y renacentistas del reino de Valencia desde la perspectiva de la Historia social de la cultura escrita.

**Graziano Mamone** es doctor en Historia y profesor en la Università di Genova. Sus líneas de investigación se centran en la Historia social del siglo XX en Italia. Entre sus publicaciones destacan *Soldati italiani in Libia. Trauma, scrittura, memoria. 1911-1912* (2016), *Guerra alla Grande Guerra. La galassia dissidente tra Basso Piemonte, Liguria di*

*Ponente e Provenza, 1914-1918* (2016), *Deserti della mente. Psichiatria e combattenti nella guerra di Libia. 1911-1912* (2019) junto a Fabio Milazzo, y *Legionari del duce in Spagna. Tra storia e memoria. 1936-1945* (2021).

**Laura Martínez Martín** es doctora en Historia y profesora ayudante doctora en la Universidad de Alcalá. Sus líneas de investigación se centran en la producción, circulación y políticas de conservación de las escrituras personales, en especial misivas, nacidas en las migraciones de los siglos XIX y XX. Entre sus publicaciones destaca *Voces de la ausencia. Las cartas privadas de los emigrantes asturianos a América (1856-1936)* (2019). Es miembro del Seminario Interdisciplinar de Estudios sobre Cultura Escrita (SIECE) y del Grupo de investigación «Lectura, Escritura, Alfabetización» (LEA), y es la responsable de Comunicación y Difusión de la Red de Archivos e Investigadores de la Escritura Popular (RedAIEP).

**Davide Martini** es doctor en Estudios Humanísticos por la Universidad Católica de Milán. Sus líneas de investigación se centran en la bibliografía, la Historia del libro y la Historia de las bibliotecas en la Edad Moderna. Entre sus publicaciones más recientes destaca la monografía *Una torre di libri. Viaggio nella cultura lucchese del Quattrocento attraverso i libri e le letture della famiglia Guinigi* (2024) y la edición de las actas del congreso *Con la penna e con il torchio. Produzione e diffusione di testi normativi da prìncipi e città nell'Italia centro-settentrionale della prima età moderna* (2021).

**Paula Almeida Mendes** es doctora en Lenguas y Literaturas Románicas por la Universidad de Porto. Sus líneas de investigación se centran en la Historia y la Literatura de la espiritualidad y en la Historia del libro y de la lectura. Fue la investigadora principal del proyecto «Letras en el Claustro: Bibliotecas monásticas en el norte de Portugal desde la Edad Media hasta el siglo XIX» (FCT, EXPL/LLT-OUT/0720/2021). Actualmente es profesora en la Facultad de Letras de la Universidad de Porto, donde forma parte del Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memoria» (CITCEM).

**Mercedes Peñalba-Sotorrío** es profesora titular en la Manchester Metropolitan University. Sus líneas de investigación se centran en los estudios de la guerra, especialmente en el impacto de esta sobre las naciones neutrales, y la Historia transnacional del fascismo y de la propaganda, con particular interés en la Historia del franquismo, la Falange Española y las relaciones hispano-alemanas durante la Segunda Guerra Mundial. Es autora de *Entre la boina roja y la camisa azul. La integración del carlismo en Falange Española Tradicionalista y de las JONS (1936-1942)* (2013) y *La Secretaría General del Movimiento: construcción, coordinación y estabilización del régimen franquista* (2015).

**Clara Eugenia Peragón López** es doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Granada y profesora contratada doctora en la Universidad de Córdoba. Sus líneas de investigación se centran en la prensa periódica en la primera mitad del siglo XX, el análisis de materiales didácticos para la enseñanza de la literatura, el análisis de fuentes literarias y culturales en los siglos XVIII a XXI y el paisaje lingüístico. Es miembro del Grupo de investigación «IDEA-TEXT (HUM-060). Pensamiento, lenguas y textos: estudios teóricos, aplicados y didácticos».

**Véronique Plesch** es titular de la cátedra James M. Gillespie de Historia del Arte en el Colby College. Sus líneas de investigación se centran en la iconografía medieval y renacentista, el arte alpino, el teatro religioso medieval, el grafiti y el arte contemporáneo. Entre 2008 y 2017 fue presidenta de la International Association of Word and Image Studies. Es coeditora del *Maine Arts Journal: Union of Maine Visual Arts Quarterly*. Entre sus últimas publicaciones destaca *Water and Sea in Word and Image / L'Eau et la mer dans les textes et les images* (2023), editado junto a Nathalie Roelens, Catriona MacLeod y Armand Erchadi.

**Virginia Ramírez Martín** es licenciada en Filología Hebrea por la Universidad Complutense de Madrid, Máster en Investigación en Derecho de la Cultura por la Universidad Nacional de Educación a Distancia y doctora en Derecho por la Universidad Carlos III de Madrid. Se ha especializado en gestión cultural y gestión de archivos, bibliotecas y museos, sobre los que ha publicado diversos artículos científicos y capítulos de monografías.

**Alcides Freire Ramos** es doctor en Historia por la Universidade de São Paulo y profesor titular jubilado de la Universidade Federal de Uberlândia. Es editor del periódico científico *Fênix. Revista de História e Estudos Culturais.* Entre sus publicaciones destacan *Canibalismo dos Fracos* (2002) y *Cinema e História do Brasil* (2013), junto a Jean-Claude Bernardet.

**Rossangela Patriota Ramos** es doctora en Historia por la Universidad de São Paulo y profesora titular jubilada de la Universidad Federal de Uberlândia. Actualmente trabaja como catedrática en la Universidad Presbiteriana Mackenzie. Es editora del periódico científico *Fênix. Revista de História e Estudos Culturais.* Entre sus publicaciones destacan *Antônio Fagundes no palco da historia: um ator* (2018), *Vianinha – um dramaturgo no coração de seu tempo* (1999) y *A Crítica de un Teatro Crítico* (2007).

**Francisco Saulo Rodríguez Lajusticia** es doctor por la Universidad de Zaragoza y profesor contratado doctor en la Universidad de Cantabria, donde es el director del

Departamento de Historia Moderna y Contemporánea. Entre sus publicaciones destacan *El dominio del monasterio cisterciense de Santa María de Veruela desde su fundación hasta 1400* (2010), fruto de su tesis doctoral, y *La relación de Jaime I de Aragón con sus hijos en los registros de cancillería (1257-1276)* (2019).

**Marina Roggero** ha sido profesora de Historia Moderna en la Universidad de Turín y vicepresidenta de la Sociedad Italiana de Historia de la Edad Moderna (SISEM). Sus líneas de investigación se centran en la Historia cultural, la Historia del libro y la Historia de la educación. Entre sus últimas publicaciones destacan *L'alfabeto conquistato* (1999), *Le carte piene di sogni* (2006) y *Le vie dei libri* (2021).

**Pedro Rueda Ramírez** es catedrático de la Universidad de Barcelona. Sus líneas de investigación se centran en la Historia de las librerías y la circulación del libro impreso entre Europa y Latinoamérica. Forma parte del proyecto «Interferencias culturales: políticas editoriales y circulación del libro en el atlántico hispánico (1492-1834)» (PID2023-148288NB-I00, 2024-2027). Ha coordinado junto a Mónica Baró las monografías *Redes del libro en España: agentes y circulación del impreso (siglos xvii-xx)* (2021) y *Edición y propaganda del libro. Las estrategias publicitarias en España e Hispanoamerica (siglos xvii-xx)* (2018).

**Bárbara Santiago Medina** es doctora en Historia por la Universidad Complutense de Madrid, especialista en Paleografía y Diplomática, materias sobre las que ha impartido docencia durante casi dos décadas. Sus líneas de investigación se centran en la documentación de la Inquisición española, así como los procesos burocráticos y el personal de esta institución. En la actualidad es vicepresidenta de la Asociación de Amigos del Archivo Histórico Nacional.

**Verónica Sierra Blas** es doctora en Historia y profesora contratada doctora en la Universidad de Alcalá, donde coordina el Seminario Interdisciplinar de Estudios sobre Cultura Escrita (SIECE)y el Grupo de investigación «Lectura, Escritura, Alfabetización» (LEA). Es especialista en el estudio de las escrituras infantiles y personales en la Época Contemporánea. Desde 2022 es miembro del Consejo Asesor de Memoria Democrática de Castilla-La Mancha y desde 2023 vicepresidenta de la Fundación Antonio Machado de Collioure. Entre sus publicaciones destacan *Palabras huérfanas. Los niños y la Guerra Civil* (2009), y *Cartas presas. La correspondencia carcelaria en la Guerra Civil y el Franquismo* (2016). En 2018 obtuvo los Premios de la Universidad de Alcalá a la Excelencia en la Dirección de Tesis Doctorales y a la Trasferencia del Conocimiento Universidad-Sociedad.

**Alfredo Ureña Uceda** es profesor contratado doctor en la Universidad de Almería en la que, como miembro del Comité de Dirección, coordina el Proyecto CEI PatrimoniUN10. Sus líneas de investigación se centran en la Historia de la arquitectura de la Edad Moderna y sus conexiones entre Italia y España, el patrimonio histórico-artístico del sudeste español y el paisaje escrito y otras fuentes literarias para el estudio del patrimonio artístico.

Cuando pensamos en construir y en contar la historia, generalmente vienen a nuestra mente los archivos y las bibliotecas en cuanto principales depósitos de nuestra memoria. Pero, dependiendo de qué historia queramos desentrañar, a veces resulta necesario buscar las huellas de nuestro pasado o de nuestro presente a pie de calle, en el paisaje gráfico que nos rodea cada día. Desde una pared en cualquiera de sus tipologías (inscripciones, bandos, pasquines, panfletos, carteles, anuncios, grafitis), distribuida en calles y plazas o exhibida en diferentes lugares y momentos (tumbas, altares espontáneos, procesiones, manifestaciones, pantallas, etc.), la escritura nos interpela y motiva reacciones múltiples en quienes la miramos y/o la leemos, que varían en función de la época y del contexto social, cultural, educativo, político, religioso o económico en el que vivimos.

Aunque, en ocasiones, permanece estática; en otras circula e interacciona con la palabra hablada y con la imagen, generando acciones performativas que van desde las lecturas públicas de largo arraigo histórico o el teatro, hasta otras expresiones más contemporáneas, como el cine, la canción protesta, las *Poetry Slam* o las redes sociales. Los artefactos donde se corporeiza la palabra escrita y hablada, fija o móvil, los espacios donde se hace pública, los dispositivos empleados para ello (quioscos, bibliobuses, ferias de libros, imprentas ambulantes, etc.) o el papel que juegan diferentes intermediarios (pregoneros, buhoneros, comediantes, poetas o cantautores) son factores igualmente necesarios para comprender las plurales lecturas y apropiaciones de la palabra en el espacio público.

En este libro se reúnen distintos estudios que se preocupan por estas escrituras *in itinere* desde la temprana Edad Moderna hasta nuestro tiempo. Gracias a las diversas miradas que adoptan sus autores y autoras, podemos entender cómo cualquier escritura expuesta —permanente o efímera, estable o en movimiento—, genera actos y acciones que no se limitan únicamente a transmitir una determinada información, sino que también producen significados histórica y socialmente relevantes.

ACCESO ABIERTO

www.trea.es